Jorge Lima Barreto

# *ROCK/TRIP*

edições RÉS limitada | 1
colecção substância

ROCK TRIP / COLECÇÃO SUBSTÂNCIA / 1

*OBRAS DO AUTOR:*

*Revolução do Jazz* — Inova — 1972
*Jazz-off* — Paisagem — 1973
*Grande Música Negra* — Rés — 1975
*Musicónimos* — (no prelo)
*Anarqueologia do Jazz* — (em execução)
*Jazzorama* — (no prelo)

*desenhos do Livro Rock / Trip*
*são de Mário Waz*
*capa de Jorge Lima Barreto*

JORGE LIMA BARRETO

# ROCK/TRIP

*Edições RÉS Limitada*

Edições RÉS Limitada
Rua Lima Júnior, 64 / Porto / Portugal

Dedicado a
*Luís Carlos Pinto*
e *Rui Reininho*

## NOTA DE ABERTURA

Ao escritor, particularmente ao crítico, não interessa apenas o objecto da sua escritura mas também o método e o pensamento que ligam o objecto à escritura.

Esse método e esse pensamento estão para além da Moral e da Lei em que a escritura e o objectivo vivem.

*Música pop ou droga.* Nem uma matéria nem outra condicionam a minha existência, embora façam parte duma realidade própria (a estética e o ócio).

O político, por profissão, faz-se alheio a esta dupla realidade — mas o livro «*Rock/Trip*» não lhe é dirigido, salvo nos momentos em que pode experimentar a vida no que ela tem de livre (o ócio).

O livro é para quem defende o prazer e o procura; quer na literatura, quer na música, quer na vivência estética total.

«*Rock/Trip*» vai direito ao mundo livre (que afasta o homem do trabalho alienado) e ao qual *todos* têm direito e o qual realiza e justifica a plenitude da existência: o mundo da arte — que não está em instituições ou opressões mas profundamente oculto no corpo e no espírito de cada um.

Cabe (ao escritor/crítico) fazer com que essa arte se solte para a *Liberdade.*

A luta dos operários implica duas realidades: uma, que os liberta do trabalho supérfluo e os reduz ao trabalho minimamente necessário; a outra que consiste na conquista dos bens que a burguesia dispunha e goza nos tempos livres. O operário não é uma máquina económica que, depois do trabalho fica abandonado à estupidez e à insensibilidade: necessita de preencher o tempo livre como compensação do sofrimento que o trabalho representa e como encontro libertador de todas as formas de prazer (até aqui detidas pela burguesia).

Ignorar este segundo aspecto da luta anti-burguesa é condenar o operariado à monotonia e à passividade, continuar a introjectar fluxos culturais do mais baixo nível nas massas trabalhadoras (desde a literatura de cordel tornada «revolucionária» às cantigas de protesto» da música ligeira mais repelente); em Portugal este facto manifesta-se, neste momento de progresso democrático, e representa a adaptação da pequena burguesia à luta pelo poder, escondida na hipocrisia e na mentira.

Por isso o meu trabalho e o daqueles que defendem a arte e a sua autonomia como linguagem libertadora, não se divorcia do político nem da luta operária — serve para preservar a cultura superior (materialista e de qualidade) das garras da burguesia capitalista e permitir que o proletariado a possa conquistar na sua luta triunfante.

O âmbito do meu trabalho tem-se situado na música (e sabemos como a música preenche tão positivamente os momentos livres dos trabalhadores), e como tal defendo-a sem qualquer cedência às mentiras da burguesia que pretende roubar ao operário o sentido vital de festa e de prazer e o engana com sub-produtos pretensamente «artísticos/musicais». Esta tática da burguesia que se «alia» à moral, à estética e à cultura proletárias (que afinal eram e são de baixo nível porque a burguesia e o fascismo não lhe permitiam qualquer evolução qualitativa) repercute-se a todos os âmbitos.

Que estas «pseudo» revoluções são simpáticas aos detentores do poder é uma verdade: mas apenas revela que a classe trabalhadora ainda não tomou o poder e, logo nesse momento, tais energúmenos «revolucionários» não poderão mais sobreviver; é na *verdadeira democracia* que se libertam as estéticas, as morais, as culturas e as sociedades.

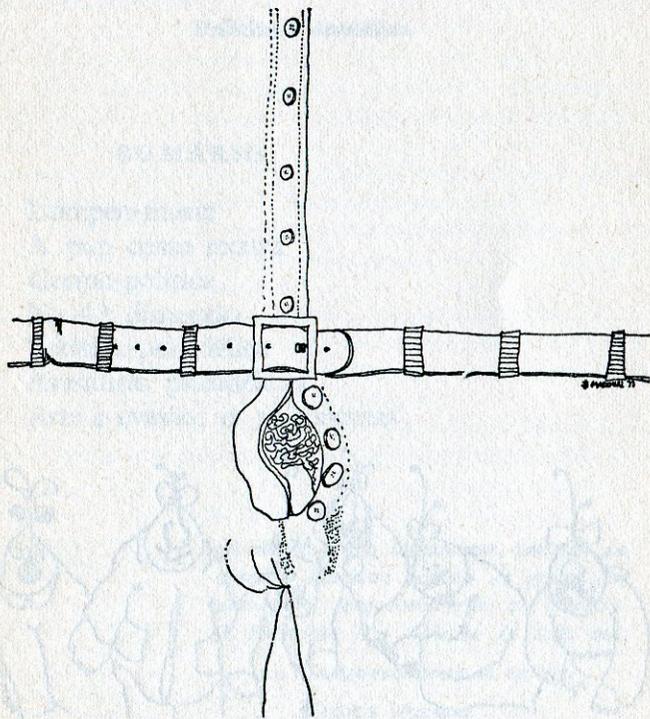
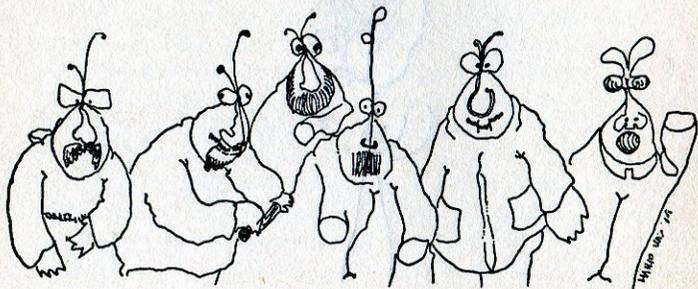
Por enquanto os falsos artistas (encostados à ideologia das massas, mas sem participarem na sua Revolução estão no poder cultural mas não será por muito tempo, a sua baixa qualidade (Engels declarou-o há muito anos) é anti-revolucionária porque a *Revolução é uma mudança radical de qualidades.* No campo do erotismo (tão impregnado na música) já W. Reich alarmou o operariado da função dessa pequena burguesia e demonstrou em «Psicologia de massas do fascismo» como as massas trabalhadoras são ética e esteticamente débeis, logo controláveis pelos tigres do capital, pois não estão, nem as deixam estar, apetrechadas para refutarem a mentira burguesa.



A teoria de Gramsci ou a música de Webern não se fizeram apoiados na ideologia burguesa, que emana mais acesa no proletariado, mas sim no complexo abstracto e revolucionário da alta qualidade cultural. A pop music ou experiência psicadélica são dois ramos estéticos e como tal reconduzíveis à emancipação cultural das massas — se surgem como alienações isso deve-se à manipulação burguesa.

Este livro não procura defendê-los ou fazer a sua apologia, procura apenas dá-los a conhecer na sua verdadeira face dialéctica (mostrar o positivo e o negativo, o alienatório e o revolucionário) — são as massas trabalhadoras que decidirão as escolhas e os juízos valorativos, mas só depois de os conhecerem e superarem — «rock/trip» dá-lhe a conhecer duas realidades.

**Muito importante;** *Este livro não pretende colidir com os movimentos revolucionários ou com os partidos de esquerda portugueses ou internacionais. Bem pelo contrário: procura politizar uma parte populacional jovem que se encontra alienada e que é marginalizada por incompreensíveis sistemas de repressão cultural. Nada aqui escrito tem má fé ou deseja estabelecer confusionismos pequeno-burgueses.*

*Há tempos passeava num cais do Porto e ouvi uma canção dos Beatles: aproximei-me e constatei que um grupo de pescadores (à cana) deitava o anzol ao rio enquanto um pequeno gravador transmitia essa música. É para esta gente e por ela que sinto a utilidade de criticar música. Dois soldados passavam e ofereciam mutuamente um cigarro feito à mão, de cheiro invulgar...*

# I

# MÚSICA POP

## ALIENAÇÃO

## E

## REVOLUÇÃO

**Política Psicadélica**

**SUMÁRIO**



*«A música pop é, literalmente, imitação da agressão efectiva; terapia de grupo que ultrapassa, temporariamente, as inibições. A libertação é o trabalho de cada um.*

in: *Contre-revolution et revolte.*

Herbert Macuse»

*«Beije-me ele com beijos da sua boca.*
*Amor melhor que o vinho»*

Herberto Helder:

*Poesia toda.»*

## 1. Lumpen-music

Este livro era necessário.

Necessário para salvaguarda da música pop (suas definição e justificação), necessário para a revelação dum mundo subterrâneo e escondido (o psicadélico e da sua intervenção nas vivências actuais), necessário para uma orientação crítica (minha e não só) dos aspectos musicais e culturais que a pop canaliza.

Pretende-se aqui mostrar como a pop está indissoluvelmente ligada à fenomenologia da droga e como apenas esta experiência (a psicadélica) a pode explicar.

Certo marxismo como sistema político (a ditadura totalista do proletariado) tem negado a droga (1), tem negado a pop e tem negado — anti-dialecticamente — toda uma conjuntura cultural nova que a *new generation* projecta no planeta.

Teremos de meter o dedo na ferida: o imperialismo marca as civilizações, tem uma tecnologia específica, impõe realizações convétudinárias monstruosas, mistifica o individualismo e a concorrência, contamina o sistema de raciocínio, preverte o corpo, corrói a sensibilidade. Isto onde quer que exista.

---

(1) *O problema do ópio e bem diferente na China: Lenine definia a falsidade da religião com a fase «a religião é o ópio do povo» — estabelecia a relação entre o real e o metafisico. Na China, embora se procure ocultar para o Ocidente, muita gente do povo toma ópio — a relação é, porém, materialista, podemos dizer: o ópio é o ópio do povo — está excluida toda e qualquer imersão metafisica, a religião já não existe... ai.*

A contradição social americana (a maior contradição do mundo) origina desde logo focos de revolta que se formam marginalmente a esse poder destrutivo e absorvente.

Ao anti-humanismo do capital, a revolta internacional opôs a estetização da vida.

Ora a ditadura marxista terá de compreender esta situação. Terá de a ter em consideração, pois que onde quer que a revolução proletária chegue está a pop, está a estética de vanguarda, está a repressão imperialista.

A nossa perspectiva: já que este livro é sobre rock e psicadelismo, parte destes dois campos e analiza-os como fenómenos independentes.

A construirmos uma cadeia de sistemas críticos puramente políticos e o nosso tema sumir-se-ia em conceitos económicos e sociais.

Importa falar de pop — as massas ouvem pop — importa falar da experiência psicadélica como nova forma de expressão artística.

Dizer que estes são os problemas da burguesia talvez seja falsear o nosso ritmo de vida: é bem evidente a adesão global das massas à pop e ao seu mundo concominante; tão evidente que ocupa uns 80 % do consumo musical — facto único na história da humanidade ocidental.

Ora sabe-se muito bem que a organização sonora da pop evoluída é fruto dum contacto interior específico: a experiencia dos alucinogéneos, que outras civilizações *tiveram* e *têm* (índios, orientais, árabes, negros africanos) altera os sistemas culturais, espande-se no mundo através do *lumpen* e da burguesia, imbuindo a sociedade de novos conceitos sexuais, políticos, artísticos, religiosos.

A revolução marxista faz hoje novas considerações ([1]), frutos duma dialéctica redentora: o falso retrato dum partido comunista dirigido por um secretário geral (déspota esclarecido) organizado por um escol de intelectuais/políticos paranòicamente transformados em individualidades/super homens, sustentando sobre tudo o que a moral burguesa impingiu na moral operária (castrações

(1) *Paises Soviéticos satélites como a Polónia, a Checoslováquia, a Hungria são actualmente «paraisos» do «Freaks» — milhares de jovens, psiconautas ou não, chegam anualmente às cidades e ao campo destas regiões comunistas e são aceites sem qualquer incidente. Os povos da América Latina dedicam-se ao uso normal de alucinogénios.*



sexuais, familiarismos) apoiando o subdesenvolvimento das massas, ex: o desporto como concorrência entre nações ou regiões, e indivíduos (calamitosamente a continuar a ideologia do capital), impondo normas e costumes que uma tradição religiosa, arrepiante, canaliza — este retrato do velho partido comunista está definitivamente posto de parte, é uma má caricatura da revolução proletária, é uma incorrecta posição anti-dialética, é a mais repugnante revisão aos textos libertadores de Karl Marx.

O marxismo autêntico procura libertar-nos das garras do Estado burguês, procura adaptar toda e qualquer força nova que surja como oposição à estrutura cultural ou económica do capitalismo, procura abalar violentamente os sistemas da repressão irracional.

E fá-lo inteligentemente: sabe que os gestos reaccionários frente a uma nova moral, a uma nova constituição comunitária, ou a uma *nova tecnologia,* revertem a favor da imobilidade e do capitalismo.

O capitalismo é anti-dinâmico, o marxismo libertador é energia, energia social pura.

A pop music, reveste (como todos os sistemas de produção artística) dois aspectos: o do capital e o da revolução.

Não interessa moralizar ou fazer juizos estatísticos sobre qual destes polos se encontra mais desenvolvido; importa sim saber que há uma contradição interna, que há uma luta de forças, que há um foco explosivo na cultura — é este foco que vamos abordar.

A nossa prespectiva e marxista anti-religiosa, anti-familiar, anti-estética burguesa, anti-música burguesa, anti-humanismos, revisionismos e fascismos, anti-metafísico.

É a beleza estética do som, a liberdade latente no nosso espírito que nos interessa ([1]).

Esta filosofia da vida não pode reconhecer o capitalismo, nem aceitar o imperialismo — é uma filosofia de prazer e não de mágoa, de construção e não de trabalho alienado, de homens e não de seres-mecanizados.

Eis como surgiu e como veio este sopro de ar puro, e eis como ele movimentou os sons dionisíacos do rock, as visões ultra-dimensionais de experiência psicadélica.

(1) *O fabuloso México: país onde o sangue cristaliza em rubis magníficos.*
*Toda a América Central e o uso de alucinogéneos...*

*«Deixem-me livre por um momento em qualquer parte para uma meditação mais natural e fecunda que me afogue o sangue.»*

António Ramos Rosa:

*Ocupação do Espaço»*

## 2. A pop como recusa

O capitalismo sujeita o individual às cinco axiais:

*Powerless:* diminuição do poder real sobre as coisas, castração sexual, incapacidade de reagir e agir.

*Meanningless*: redução dos significados, pois que o indivíduo apreende apenas a superfície dos gestos, das palavras, da linguagem; está incapacitado de alterar os conteúdos.

*Normless:* impossibilidade de colaborar nas leis, nas normas, nas condutas colectivas — tudo é uma globalidade anónima, uma força invisível — o Deus-Estado é omnipotente.

*Isolation:* a produção individual e a sua actividade inerente não está prevista na sociedade repressiva — o indivíduo fica isolado vivendo a pequena parcela que auto-conquistou e torna-se neurótico, angustiando.

*Self-estrangement:* ninguém é senhor de si próprio: o corpo e as ideias são estranhas: as acções são comandadas, o próprio indivíduo se vê como um *outro,* é um objecto analisado por um sujeito impotente.

Todos: burgueses e proletários estão submetidos a esta esclerose.

A revolução marxista incide na necessidade de inverter as posições, através da força real dos trabalhadores e através da oposição teórica/cultural de artistas e trabalhadores intelectuais.

Os fenómenos filosóficos (consciência individual e social) alteram-se constantemente: mas o capitalismo recompõe-os, adapta-os à posse tecnológica das pessoas e das coisas.

Uma arte da natureza, que transparece nas comunidades libertárias e surge imediatamente recuperada.

O que o capitalismo não pode recuperar foi o sistema interior que essa arte criou:

a transmissão psicológica mantem-se isenta. Na experiência psicadélica (interior) a consciência alienada pôde impor ambientes, usos, artes, separadas da estrutura imperialista (1).

E um cancro do capitalismo começou aqui, numa zona insuspeita do espírito. O corpo doente do capital já desfeito e violentamente amputado pelos golpes exteriores revolucionários, começou também a ser vítima duma interioridade maldita.

O gozo da *new generation* (nova geração ideológica que se difunde em todo o mundo) torna-se concretamente uma força político-cultural.

Tem uma produção material singular — desta produção faz parte a pop music.

O contacto da comunidade capitalista com o indivíduo é rompido, não sem violência:

*os teddy-boys, os drogados, os beatniks, os dealers, os desempregados, os hippies, os homosexuais, os chulos, os play-boys, os rocky-boys, os estudantes, os drop-out, os loucos, os vadios, os oportunistas de baixo calibre*, uma comunidade exótica e desviada da sociedade capitalista; um total de milhões e milhões de seres humanos (vivos como os outros, que comem, que dormem, que fodem).

O fluxo esquizóide desta comunidade tem uma música: o rock.

Através do rock (mais do que através da *pop-art* das artes plásticas burguesas, mais do que através da moda recuperada e exótica, mais do que através da própria disseminação de círculos de droga) repercute os seus padrões (2).

---

(1) *Nos paises da cintura norte-africana (Egipto, Argélia, R.A.U., Marrocos, Tunisia) os estupefacientes são consumidos normalmente — discursos que se inscrevem na tradição, na necessidade e na legalidade. Na Pérsia as opiácias representam grande fonte de receita económica para o povo do Irão.*

(2) *Nas ex colónias portuguesas e em toda a África Negra se consomem os fumos e os narcóticos. Esta prática processa-se há milhares de anos e nenhum estado pode atrever-se a proibi-la — é a vontade do povo que assim exige. Paralelamente, são célebres as monumentais bebedeiras de vodka que os russos apanham normalmente.*

*O problema é só um: o ser humano tem necessidade vital de divergir da monotonia esmagadora do quotidiano.*



Não precisamos de viver na América: um disco de rock contamina-nos imediatamente desta peste cultural. É uma doença, o rock não tem cura. Já Marx falava no *lumpen* como uma força desviacionista.

O *lumpen* tem hoje, na voz de Herbert Marcuse, uma missão cumprida e a cumprir.

A tecnologia é aqui gloriosamnte enfrentada: esta comunidade do rock (com brancos, negros e amarelos) recusa a hiper-tecnologia dos imperialismos.

É uma recusa frontal.

Tem uma filosofia única: com novas formas de acções.

À comunidade da recusa não lhe interessa o horário rígido, o trabalho brutal e exterior, o comportamento estandardizado, a cópula como parto matrimonial, a promoção na sociedade ou no Partido, a triologia familiar cristã e a sua promíscua relação triangulada, a paranóia dos chefes, a violência dos militaristas, a excrementação da guerra, a arte esteriotipada, o veneno dos burocratas, a evolução fictícia e poluidora das técnicas, as velocidades delirantes dos meios de transporte, a conquista aberrativa dos idealistas científicos, a honra miserável do cidadão-modelo, a pútrida redenção da obediência e da ordem nas hierarquias repressivas.

O rock está nesta recusa: irei nos capítulos 3 e 4 radicalizar estas posições filosófico-políticas ao nível da matéria musical.

O rock não ataca a utopia nem a aceita, é antes a nebulosidade da sua concretização.

Aquilo que certos marxistas acusam num teórico como Marcuse é precisamente esta nebulosidade do rock.

O rock (a pop) é um pensamento músical actualizado e contraditório.

---

(1) *O meu ataque ao Poder judiciário não pretende denunciar senão aqueles agentes facistas e não diz respeito, de forma alguma, aos funcionários progressistas.*

*«Que terror te ergueu pétala a pétala*
*para eu desfolhar ó manhã de oiro!»*

Eugénio Andrade:

*Poemas.*

## 3. Cosmo - Política

A tecnologia electrónica obriga os indivíduos a uma interdependência colectiva.

Os mundos orais, tribalistas, surgem numa emanação feérica.

Já não são as comunidades herméticas da Idade Média, sujeitas a impensáveis rituais, nem tão pouco a comunidade nacional (pátria), estruturada sobre massas diferenciadas por língua e costumes.

Estas comunidades realizam-se sobre uma actividade imaginativa primária, percepções delirantes de consciência, sempre uma oposição ao macro-sistema do Estado repressivo.

Os canais de ligação são interiores, imperceptíveis, incontroláveis.

O Estado do tipo E. U. A., tem o seu poder organizado, radicado num poder judicial: a política actua compulsivamente.

Se o exército salva a pátria, a polícia salva a moral da pátria.

Nos círculos «pop» a pátria e a moral da pátria não existem: o espírito e a sua interioridade não têm fronteiras a defender.

A experiência psicadélica é cósmica, no sentido filosófico, e mística, no sentido societário.

Determina sequências de novas percepções e raciocínios que o polícia (o corpo humano do Estado) ou o militar (o corpo geográfico do Estado) não podem controlar.

A exterioridade da experiência psicadélica é a inactividade, a imobilização física e espacial [1].

O polícia e o militar recorrem ao burocrata, que irá criar as circunstâncias para que essa inacção se converta na falta perante a lei na desordem.

O movimento do Estado tem um ritmo próprio, que o estar no mundo do *drop-out* não cumpre.

Aqui começa o conflito entre o Estado e o artista psicadélico.

Este conflito é muito semelhante ao que grandes artistas (um Van Gog, um Beethoven, um Shakespear) tiveram com os sistemas sociais vigentes e coevos, é um conflito brutal, em que a sensibilidade e a inteligência de uns confronta a brutalidade e a desagregação de outros (os repressores).

A tribo hippie de S. Francisco da Califórnia, o clube de droga de Amsterdam, o grupo lumpen do Porto são exemplos dispersos destes núcleos comunitários e independentes.

A repressão exerce-se apenas quando há interesses que coincidem e ignora todo o estatuto marginal, já que esse estatuto é privado e irreconhecível — nisto se distingue uma comunidade psicadélica duma seita esotérica: nesta há uma ordem visível mas camuflada, na outra hà uma ordem invisível não-camuflada.

Estes núcleos psicadélicos ligam-se por uma comunhão de bens a acções reduzidas — daí certa semelhança com as ordens dos bonzos tibetanos, e dai tal simpatia dos pop por estas ordens orientais.

Os bens e acções raramente colidem com os bens e acções dos cidadãos — o esforço de evitar a colisão é tremendo já que cada recontro com o sistema é catastrófico para a comunidade psicadélica.

O próprio comércio apenas se exterioriza na arte reconhecida pelo sistema estatal: discos, posters, vestuário...

O comércio da grande comunidade pop (droga, estupefacientes, narcóticos, literatura ou arte não-revelável) é absolutamente interno e, neste caso, sectário.

Não podemos confundir com Mafias ou Instituições estatais corruptas — da isenção vem a paz.

---

(1) *Na Escandinávia o LSD prolifera: é um contra peso (não revolucionário) para a deliquescente vulgaridade do modo de vida pequeno burguês do Norte da Europa.*



A grande simplicidade do *modus vivendi* dos psiconautas [1] coincide com as noções puritanas dos mendicantes cristãos — os psiconautas mistificam essa simplicidade irreal do cristianismo, confundem o moralista católico: o anacoreta medieval era tentado pelo demónio que lhe oferecia corpos voluptuosos, luxuriantes visões do inferno; o asceta hippie entra em orgias sodomitas, vive alucinações deslumbrantes e pecaminosas: O que no cristão é ideia/tentação no psiconauta é realidade interior/sublimação. Os políticos sabem isso e por tal a vivência psicadélica lhe é repugnante.

Como não podem tolerar liberdades íntimas procuram a todo o custo castrá-los e impedi-los: aqui, um furtivo acidente de relações sexuais de menores, ali uma gargalhada ingénua perante o espectáculo dum general condecorado, acolá um gesto ritual indecoroso em recintos que a tradição preserva (igrejas, monumentos, palácios, quartéis, prisões...).

A contra-cultura hippie (leia-se «Los Hippies» de Stuart Hall, in *Anagrama*) vai codificar paradigmas rituais em sistemas modelares de comportamento quotidiano, e, pouco a pouco, consolidando acções e funções específicas.

Não é uma cultura ortodoxa, antes um leque magnífico, qual cauda de pavão aberta, de modos musicais, artes, ideias de formas inesperadas, vivamente coloridas, espantosamente ornamentando os caprichos mais lúbricos do homem. É a realização estética mais espectacular de História, não é classista como o foram sempre as artes, é popular (pop) reclama-se de democracia, instiga liberdades recalcadas nos séculos, apoia o amor entre os homens, conspira angélicamente contra os padrões da *violent society*. Guevara é o santo sudário do comunismo pop, Nixon o bobo duma corte «celestial» de drogados, Brejnev o cossaco ébrio duma fábula, Mao o pai Natal das formigas azuis, Buda o eterno sorriso duma Monalisa Zen, Cristo a superstar dos mendigos...

---

(1) *O termo é de Ernst Jünger: é utilizado por mim significando aqueles que se perdem ou se encontram na euforia do psicadelismo.*

*«Este é o segredo para todos os usos.*
*Rapto, desobediência, exaltação e morte.»*

**Mário Cesariny:**

*Burlescas, Teóricas e Sentimentais»*

## 4. Na 4.ª dimensão

Como se vê esta «revolução» pop não está prevista, *não vive na superfície* — a sua superfície e estupidamente consumida pela burguesia na música ligeira, nos baladeiros cretinos e pró-humanismo «comunista», nos espectáculos de delírios imbecis como «Hair» ou «Oh Calcutá», nas modas epidérmicas dos estampados kitsch, no deboche nefasto das festas« *hippies*» da burguesia, no histerismo yé-yé do proletariado enganado, nas missas «pop» dos padrecos «avant-gard» (1) nos posters pirosos do amor a dois, na poesia piegas dos neo-humanistas, nas decorações «hipiléticas» das casas da nova pequena burguesia, no frenesi do sentimentalismo idílico em filmes como «Love Story» ou «John and Mary», nas espirais odorizantes dos fumos «orientais» com cheiros a flores e sabonete, na publicidade ignominiosa pseudo-psicadélica, nos D. Elvira dos escroques e menos-bem, nas cuecas floridas das madres conventuais... em suma na frustração geral do sistema dominante, na sua angústia carunchosa que nos deixa sempre a ideia de vermos um cadáver putrefacto com pestanas postiças, seios de borracha, um cravo fresquíssimo ao peito, um «das caldas» no traseiro, olhos de vidro como os da Lyz/Cleópatra, unhas pintadas como no Bali.

---

(1) *O vinho-sangue-de-Cristo é uma sacralização medieval do estado de embriaguês. Ritualizado pela Igreja o álcool é então figura legal do modo de vida e comportamento dos cristãos. Lembro que os jesuitas pagavam aos colonos índios com folhas de coca e cola — que estimulavam o trabalho e a boa vontade. Entre os brancos colonizadores eram proibidas.*

É esta a leitura que a burguesia e o sistema repressivo fazem do movimento psicadélico.

A produção socialista não pretende, como o capitalismo, melhorar a quantidade de bens existentes, pretende sim distribuir igualitáriamente esses bens e mudar-lhes radicalmente a qualidade [1].

A arte tem evoluido como a sociedade, não está separada dela, embora seja a vanguarda da sua produção.

Com Bach, a Igreja ultrapassa-se a si próprio em grandeza; com Mozart, a educação esmerada da elite atinge o cúmulo da perfeição idealizada, com Chopin o sentimento apaixonado requinta na quintessência sonora; com Wagner o imperialismo alemão transcende o domínio geográfico e vai ao mítico; Com Shönberg a lógica sensível recupera-se para a abstração mais desumana; com Stockhausen o campo do audível alarga-se até aos limites da consciência; com o L.S.D. o mundo dos sons eleva-se a sistemas cósmicos não identificáveis e inóspitos (a conquista espacial é sobrepujada pela conquista da percepção extra-sensorial). As novas dimensões são a *nova arte*. Cada experimentador psicadélico é um artista, e cada ser humano pode ser esse artista: eis a teoria da arte psicadélica.

O divórcio do real e a alienação são compensados pela experiência psicadélica.

Ela não realiza a história como uma consequência, é uma rotura gnoseológica: pode abarcar todo o tempo histórico porque é intemporal. O conformismo da população sub-jacente é negado, como é negado o universo capitalista em que a Arte se alimentava.

Não representa, tal como a Arte da História, o período *X* da burguesia (Bosh e a Idade Média, Carpaccio e o Renascimento, Siqueiros e a revolução mexicana, Picasso e o fim do simbolismo, Vasarelli e a glória da cibernética...) mas representa sim o fim dessa própria Arte da História.

Já que ela é anti-história e anti-arte, participa na ordem cósmica e universal e não na ordem individual/particular.

O mundo de aparência exterior «Shein» é vivido, como na loucura, pela experiência interior.

O regime político não pode aperceber-se disso: está o mundo psicadélico fora do real, do quotidiano — aqui é condenado, e bem, pelo marxismo — mas também significa (o marxismo sabe) o último suspiro (o melhor de todos os suspiros, o mais libertador) do corpo moribundo do capital.

(1) *É ponto assente: a Religião e o Marxismo são absoluta e radicalmente incompatíveis. Só os reformistas e os revisionistas afirmam o contrário (e os fascistas desejam-no...).*



Cabelo grande usava-o Marx, porque não o pode usar Ginsberg — em quê é este último uma afronta e a quem? Problemas tão simples como este, mas que movimentam enormes fluxos repressivos, são exalações do cadáver do fenómeno da moral Judaico-cristã [1].

Mas, como afirmei, a cultura pop é de profundidade, não-revelável.

O termo «underground» classificava-a. Vive nos subterrâneos, transpira nas catacumbas, explode espeleológicamente nas cavernas da cultura repressiva.

Os seus efeitos são maravilhosos como um vulcão, belos como uma cratera, telúricos como uma erupção gigantesca.

Tão avançados relativamente à ruminação dos tradicionalismos nacionais que transcendem, sem no entanto eliminar, todo o conteúdo de classe. Todavia emitem radiações novas, alimentam teorias fecundas de paz e comunhão isto é a revolução pop fundamental) engrandece o soberano mundo de imaginação.

É uma revolução imaginária e permanente, «emergente duma história segunda e paralela do conteúdo histórico» (sic Marcuse).

A sua forma é transcendente embora radical nos objectivos sociais. Divorciada da qualidade marxista nada mais pode ser que uma super-estrutura contestatária.

Que marca a nossa sociedade, a nossa música, a nossa arte, é inexorável.

A sua «politização» é urgente, e já penetra no nível de pequenos focos.

(1) *Convém esclarecer que o Marxismo oriental (maoismo) nada tem que ver com esta moral decadente: certo «maoismo» ocidental é que procura reabilitar os signos da ética cristã na prática maoista: esta operação é nitidamente capsiosa e revê demagogicamente a revolução cultural chinesa.*

*«Todo o meu ser suspenso*
*Não sinto já, não penso*
*Pairo na luz, suspenso*
*Num doce esvaimento.»*

Camilo Pessanha:

*Clepsidra»*

## 5. Estética Psicadélica

Woodstock, Whigt, Filmore. Amougies e até... Vilar de Mouros ou Cascais — centenas de milhares de jovens de todos os continentes invadem um espaço estéticamente da pop music — émulo das grandes peregrinações dos cristãos aos lugares santos.

Em Woodstock quinhentos mil jovens durante quinze dias, sem uma morte, sem uma zaragata, sem competição — apenas a sofreguidão da estética.

Certos partidos alimentam os desafios de futebol onde a agressividade, a teoria repressiva da lei estão em plena actividade. Como podem eles e a título de quê condenar o festival pop?

Mas o espontanismo da juventude também impõe a sua regra de jogo: grande parte do desinteresse político dos pop é devido á super-agressividade dos regimes estatais (fascistas e comunistas).

Essa juventude redefine radicalmente a sensibilidade, afirma a subversão no interesse da liberdade.

A guerra como a linguagem dos governos, não lhes interessa já que desendadeia sistemas de violência.

A paz, como a linguagem dos pacifistas, não lhes convem já que permite a organização super-repressiva.

*Recusa* é a palavra que justifica o psicadelismo.

Não é alienação total porque o seu discurso se institui sobre signos periféricos — é um discurso despolarizado, descentralizado.

A constituição da qualidade (centralizada e polarizada na Ordem repressiva) é deconstruída, fenómeno de disjunção e sínteses fosforescentes — dialética permanente.

Nihilistas, os pop? Sim. Na medida em que recusam permanentemente o positivismo da ordem.

Desordeiros? Não. Nada aceitando do positivo não podem sequer propor a positividade da desordem.

O seu discurso é indiferente e indiferenciado.

O que o marxismo ([1]) deve e tem que condenar é o status de recuperação do psicadelismo, que transforma o seu acto de liberdade interior (liberdade de consciência) para actos técnicos imediatamente repressivos.

Mesmo apelando para uma moral liberal os psiconautas não são radicalmente elimináveis: Thimoty Leary reconduziu o psicadelismo para uma ordem puramente mística: como tal a experiência do vinho-sangue-de-Cristo ou do insenso na missa são considerados legais, também, o L. S. D. ou a marijuana o terão de ser. A castração das freiras (condenada por qualquer ciência sexológica) é uma legalidade, ora para Sade (por exemplo) será legalidade também a sodomia.

Estas duas posições, sem serem ambíguas, são táticas e reaccionárias: não pretendem opor uma revolução, aspiram á reconciliação; não estão para além do bem e do mal, antes confundem as duas realidades. O movimento psicadélico não quer uma alteração ideológica, vai mais ao fundo: quer uma inovação nos próprios sentidos quer uma explosão de novas necessidades vitais.

O engano dela (e a sua parte anti-marxista) é que as não confronta (as necessidades vitais) ao nível económico e portanto se reduz a uma ideologia recuperável.

A sociedade é feita de corpos e espíritos e organiza-se para a sua sobrevivência e o prazer — no mundo psicadélico o problema da sobrevivência é secundário.

---

(1) *É a única via dialéctica: não é eliminando a droga que se elimina a contradição que ela representa. Porque essa contradição está dentro de cada homem. Há que eliminar sim os dispositivos sociais que levam à necessidade da droga. O problema não está na «droga» mas no homem.*



A beleza da droga está apenas no prazer ([1]), é de ordem epicurista.

Hoje, provaram-nos um Laborit ou um Adorno, a ordem epicurista não é suficiente — não satisfaz as necessidades orgânicas e biológicas de sobrevivência.

Portanto, não sendo absolutamente irreconciliável com o marxismo, o movimento libertário dos psiconautas tem de corrigir a sua posição: o momento psicadélico, um momento de ócio e disponibilidade, não pode, de forma alguma, impedir os momentos de *trabalho necessário* á sobrevivência.

Essa correcção é na totalidade destruidora do *psychedelic way of life* — não pode permitir nas suas fileiras o vício absorvente e alienatório, das drogas que causem habituação e destruam o físico).

O combate às drogas perigosas para o estado bio-fisiológico, degradoras e destrutivas é necessário: a heroína, a cocaína ou a morfina (citando as principais) são afinal introjecções mórbidas da praxis repressiva. O acto de injectar é mais do que o acto médico, significa inocular a contra-revolução pois que elimina o indivíduo da luta e da comunidade, o condena à lenta putrefacção do prazer e da consciência, o aliena totalmente.

O tabaco, considerado mais nocivo à saúde que a marijuana ([2]) (aquele é avolumador de nevroses, esta é dissipadora de angústias) é permitido porque necessário à permanente requisição que o corpo tem de elementos sublimadores. A marijuana foi recusada pela moral cristã — sendo dessublimadora implicava uma liberdade de actos, um *non-sens* momentâneo no fluxo linear do *sens* exigido ([3]).

---

(1) *Apenas o cristianismo combate o prazer. Vivências ligadas à sensualidade, ao erotismo e à expressão livre do corpo são condenadas O marxismo não pode, nem deve, voltar-se contra o prazer.*

*É o prazer (seja de que ordem for) que justifica a existência humana (individual e social). A liberdade (utopia?) só existe quando todo o trabalho for prazer (não-dor) e o prazer por trabalho.*

(2) *Em recente estudo feito sob tutela da O.N.U. e em diversas fontes estatisticas da UNESCO.*

(3) *Aldous Huxley morreu em trip de mescalina, desejo último que satisfez.*

O ácido licérgico é, está provado, inofensivo em poucas e espaçadas quantidades — sua experimentação é tão alienada quanto a experiência artística ou o ócio — reconduz-se à problemática por nós abordada do marxismo e da arte.

Neste momento actual o sistema ideológico marxista (na linha de Dufrénne ou Lyotard) procura uma recuperação dos novos sistemas estéticos. Esta luta ainda não foi decisiva no campo do Direito.



*«Perdi numa hora tudo quanto em termos tão vagarosos alcancei; Deixai-me, pois, lembranças desta glória.»*

Luiz de Camões:

*Sonetos»*

## 6. Aventuras Psicadélicas

A sociedade repressiva não permite a realização da utopia. A música sempre foi a realização duma utopia, a criação dum mundo irreal. Sendo arte abstracta essa ilusão confundia-se na própria matéria músical.

Foi a experiência psicadélica que revelou o carácter utópico da música: totalidade aparente, mundo fictício e sem significado real.

A música pop foi-se organizando historicamente a partir de elementos subjacentes na música negra ou branca anglo-americana e de sintaxes folclóricas. Ligou-se à tecnologia electrónica e desde logo se mostrou como a maior entidade musical de massas.

Eclosão de sínteses alienadas e alienatórias o seu compromisso com o capital era evidente.

O aspecto da positividade cedo foi sendo estremecido de rumores subterrâneos: o mundo da droga eleva-se para a sua superfície. A experiência psicadélica manifesta a radicalidade latente na juventude anglo-americana. A deserção e a fuga ao serviço militar, o ódio visceral à guerra do Vietnam, a repugnância ao fascismo americano e ao colonialismo inglês desencadeiam terríveis movimentos.

A revolta racial cristaliza no jazz e nas minorias negras — a música negra rock-and-roll ou os blues fazem então parte da pop music.

Em contrapartida a vanguarda dadaísta, com o anarquista John Cage e a escola da música aleatórida, os filmes underground de Warbol e de Morrissey, as obras de Cagel, a conceptual e a pop art de Kinholz e Rauchenberg/Liechenstein, o living-theater são motivações da semiologia da progressiva pop.

E desde esta data a situação americana (principalmente) é abalada por toda a cultura psicadélica.

Os hippies, os grupos contest, o *drop out* estudantil, os panteras negras, *o turn on* da droga — tudo se manifesta activamente contra a repressão capitalista.

A pop politiza-se e difunde-se em todo o Ocidente ([1]).

Alia-se ao misticismo oriental; pela primeira vez o cristianismo é tornado secundário como movimento religioso.

A iconologia psicadélica adora Shiva e Cristo, Lenine e Hitler.

Tal confusionismo ideológico não é inexplicável: a mitologia da droga reconsidera valores de utopias delirantes: os paraísos artificiais de Baudelaire, de Fourier, de Quincey, de Kropotkine, Cocteau, Saint Simon ou Sade tornam-se realidades vividas por milhões de jovens. O «underground» organiza-se na interior dade dos espíritos.

A natureza é idolatrada neste mundo de betão, aço, e electricidade.

A tribo surge como unidade comunitária fundamental.

O profeta MacLuhan e os loucos da *beat generation* (Mailer, Ginsberg, Corso) apoiam o movimento.

Jerry Rubin exorta ao roubo e à perversão, qual Genet alucinado. O seu livro *Do it* conhece êxito sem precedentes. A. Hoffman incita à violência desenfreada. A vaga *go-intoxication* do messias T. Leary penetra em todas as universidades (a glória do L.S.D. 25).

---

(1) *A eliminação do perigo que a droga representa para a integridade individual (e social) não se realiza na repressão irracional — é uma solução que requer melhoramentos culturais, reformas estéticas, revoluções socio-politicas — proposta que procura legitimar vias da descoberta interior e substituir os caminhos religiosos-misticos por situações materialistas abertas e transformadoras.*



Notovich, historiador russo, esboça uma teoria biográfica de Cristo absolutamente fabulosa; Ferlinghetti destaca-se na poesia beat, anti-imperialista; o bairro H. Ashbury (de hash) é o limbo do psicadelismo. O crítico e filósofo Alan Watts dá o grande impulso ao mundo da droga e projecta-se na inteligência europeia ([2]). Marcuse justifica-a perante o marxismo. Huxley vicia-se publicamente com mescalina e volta-se para as religiões do Oriente.

A moda beatnik infesta o estereótipo ocidente do fato-camisa--gravata e propõe a mais exótica indumentária de sempre. O pan-sexualismo é abertamente declarado, o império heterossexual cristão conheceu em Nova Iorque o seu epílogo.

O poeta Ginsberg, cabecilha da *beat*, o surrealismo do monstro Zappa, as actuações meteóricas dos Rolling Stones, o idealismo orientalizado dos Beatles, fazem delirar as massas do ocidente.

A electrónica alia-se a *dádá* — o surrealismo e a anarquia levantam a juventude burguesa euro-americana contra os seus próprios padrões.

Os motins e recontros dos psiconautas com a polícia multiplicam-se sem qualquer explicação (até em Portugal; no festival de Vilar dos Mouros em 1972 a G.N.R. carrega sobre os *freaks*, irracionalmente, e Elton John canta separado do público por arame farpado).

O escritor soviético Piritim Sorokin é condenado pelas suas ideias de amor livre. Em Detroit os MC 5 entram em manifestações violentíssimas e incendiárias.

Ghandi, Sri Aurobindo, Ramakrishna, Ravi Shankar, Ala Raka e Tao-Te-King chegam ao ocidente vitoriosos e pacificadores.

As espécies de drogas mutiplicam-se e o comércio inunda a Europa, América e Ásia (em África sempre foi comum).

*A New-left* é o apogeu deste movimento: a corrente pop/beat/ /hippie contacta com os marxistas e cria um marxismo muito pouco ortodoxo.

---

(2) *Tal como Alberto, o Grande: profundo conhecedor dos mistérios da droga, este sábio foi professor e mestre de Tomás de Aquino. A relação entre o mistico (S. Tomás) e o filósofo (Alberto) combina-se no pensamento metafisico de Watts (zen e psicadelismo).*

O escritor Arnold Toynbee (historiador) abre caminho à adesão intelectual: Marcuse, Carrol, H. Miller, Burroughs, Deleuze Durrell, Quincey reactualizam o espírito dionisíaco/apolínio de Nietzsche e a concepção naturalista de Thoreau (o ídolo hip) ou M. Fournier (autor de Robinson Crusöe). Este é o envolvimento da música pop: onde a *psychadelic revolution* não penetrou a pop não passou de um ridículo arremedo de música ligeira. Duas semânticas concomitantes: a da droga e a do rock.



*«Poderás cegamente olhar os frutos*
*do incêndio de fogo que temeste.»*

Gastão Cruz:
*Teoria da fala»*

## 7. Arte e Evasão: os Psiconautas

Não se trata neste livro de uma apologia do movimento pop ou psicadélico mas sim de uma reflexão sobre o seu duplo discurso.

Estou consciente da produção pútrida de música com o rótulo de pop (caso geral no nosso país) bem como denunciei prontamente o psicadelismo místico que por aí grassa.

Absorvendo os produtos avançados da técnica (recurso às diversas tecnologias instrumentais electrónicas) e usando-as de forma puramente intuitiva a pop music afirma peremptória a anti-tecnocracia.

O músico mergulha na introversão ilimitada e traduz na maneira gestual a configuração íntima da estrutura social em que vive:
estrutura de perversão, ódio, agressividade.

Desejo de rotura com o tradicional, caricatura alucinada do conservadorismo musical, a pop evidencia a fuga perante a acção transformadora e, em contrapartida, a agitação irracional do pessimismo estático. Movimento mais poderoso que o que aparenta a pop e o psicadelismo invadiram o seio da realidade social e alteraram certos padrões envelhecidos da lei da integração.

A pop é contestatária (não revolucionária), reedita um processo análogo ao realismo socialista (v. Adorno) já que se manifesta como protesto de forma radical.

A má música pop, o falso psicadelismo, são constantes forças debilitadoras.

Mas, repare-se, isto acontece com todas as artes: a pintura decorativa dos burgueses imitando as obras primas, a não-realização estética dá arquitectura de série, o cinema folhetinesco apropriando-se das técnicas e dos meios cinematográficos — nunca acusando o absurdo do mundo da violência e sempre o reforçando repressivamente.

A pop recupera as ligações mais íntimas do produto com o consumidor (melodias, ritmos) e eleva-os a um estatuto de alto nível estético. É rídiculo condenar a pop como sub-produto, já que ela realiza a aspiração musical das massas e a elas se encontra ligada como emanação das suas correntes esquizóides e liberta doras da compulsão paranóica do regime de imposição.

Má música? E o aleatório de John Cage ou o informal de Fontana?

Má consciência: a do psicadelismo? (1)

E a alienação feroz dos produtos Kitsch que conspurcam a experiência estética colectiva?

Se corresponde à decadência da sociedade capitalista é um facto mas, pergunto: a moral cristã a que o proletariado está acorrentado não é então o retrato da queda ciclópica do poder da Igreja e do poder dos sistames políticos que a ela se ligam? — será por isso que iremos deixar de acreditar no operariado como única força social revolucionária? Não é afinal dessa moral que ele se procura desprender no sagrado acto da revolução?

Que grande pop se estendeu monumental sobre o planeta e se evidenciou em toda a história da música é uma realidade. Os pequenos produtores (não pertencentes à élite intelectual e artística da música erudita ou do jazz) reunidos em quantidades assombrosas cedo se tornaram a mais fiel emanação da consciência estética/musical das massas.

Diz Wilhelm Reich, *La Fonction de l'orgasme*; «O interesse cultural gira á volta da sexualidade prolifera sobre a afirmação do ideal e a negação do actual».

---

(1) *Durante o livro utilizo, por provocação, o termo marijuana. Onde existe esta palavra podem colocar-se todas as formas naturais de canabinol* (canabis).



«Ás indústrias da beleza, da moda, ganham pela sexualidade. Se toda a humanidade sonha felicidade e amor, porque é que não há-de procurar realizar este sonho?».

As mentalizações (próprias da sociedade unidimensional) procuram a todo o custo integrar na massa anónima todas as produções de provocação — a música concreta serve de pano sonoro de fundo à publicidade mais abjecta — e está provado que a corrente pop/psicadélica está muito longe de ter sido totalmente recuperada. As proibições e as perseguições policiais provam-no decisivamente (1).

A obra destaca-se do produto, precisamente no sentido que ela tem de revolucionário: o produto rotulado por «pop» é, em 80% ou 90% dos casos, falso: creio bem que este meu livro serve, embora utilizado o termo «pop», para destacar o bom do mau produto estético.

Senão, pergunto: qual a semelhança, afinidade ou alusão que existe sobre o mundo psicadélico na música ligeira das boites (dita pop) ou na música «contestatária» dos baladeiros (dita pop)?

Doutro lado uma música como a de Zappa ou Hendrix ou Mahavishnu conquistou foros musicais/culturais que não são fácilmente adaptáveis à produção medíocre, como pode parecer — e a prova é que estas altas criações pop fazem vibrar, em toda a positividade do sentido desta palavra, centenas de milhares de pessoas, sem necessitarem qualquer engodo ideológico!

Cumprido como disse, um aspecto do realismo (já que responde a uma necessidade das massas) nega-o subversivamente pois não se vende ou deixa submergir na imposição ideológica/política do realismo dos fascistas ou dos governos de ditadura unidimensional.

O rótulo de «alienação» posto à pop de qualidade é útil àqueles que, na mentira política, procuram subordinar as massas ao pragmatismo violento dos preconceitos estéticos reaccionários.

---

(1) *A palavra «droga» é um tabu calamitoso da moral cristã: procura esconder uma historicidade demoniaca que sempre existiu paralelamente á História da «boa consciência imaculada»»: a do café (cafeina); do chá (afrodisiaco); do tabaco (que arrastou milhões de escravos — a nicotina); do álcool e todos os alcalóides; do ópio (usado inocentemente pelo povo chinês durante milénios); do Kiff (estupefaciente vulgar no Norte de África); dos cogumelos sagrados do México; dos doppings militares e desportivos; dos somniferos e dos anestésicos usados na medicina (e na policia!)...*

# II

# EXPERIÊNCIA PSICADÉLICA

## ESTÉTICA
## E
## FILOSOFIA

**Ecologia do rock**

**SUMÁRIO**



«*Na droga, trata-se de descobrir dentro de nós mesmos as possibilidades interiores da loucura: não as da loucura do normal para alcançar a verdadeira realidade, mas as possibilidades de recuperar através da razão do mundo uma loucura individual, da qual somos involuntariamente detentores* — M. Foucault.

in: *Conversazioni con Foucault.*
*Paolo Caruso.*»

«*Deixais-me Mundo e Tempo,*
*um fio de sonho ainda...*
*De sonho me sustento.*»

Sebastião da Gama:

*Pelo Sonho é que vamos.*»

## 1. Parapsicologia da Trip

Disse que a fenomenologia da vivência psicadélica se projectava como geno-tipo dos signos da música pop.

Cabe então, definir essa fenomenologia particular, criando desta forma um halo epistemológico ao rock. Esta abordagem ainda não foi tentada até hojé (que eu saiba...).

Distinguem-se várias espécies de «trips» (viagens, experiências psicadélicas) cada qual variando do produto alucinogénico: Podemos inventariar *alguns* tópicos que serão os parâmetros diferenciativos das experiências diversas: iremos referenciá-los aos sentidos, à psicologia, à filosofia, e à história,— bem como à arte:

*a) Efeitos sobre os sentidos* ([1])

1.º *Visuais* — alucinações que são determinadas por intensificação de cores; divisões caleidoscópicas de imagens, mistificação aparente de figuras (surgidas como referenciais estéticos e facilmente detectáveis em obras pictóricas de Aubrey Beardsley ou Dali ou Michaux, os optical, os pop-art, os desenhadores renascentistas); deformações do visível (amálgama de gestual e abstracto)...

(1) *O prazer está no espirito e no corpo: provém da harmonia destes dois elementos, é o equilibrio, é a virtude, é o gozo puro e purificado, é a consequência* histórica *da verdade humana.*

O âmbito luminoso altera-se em zonas de radiação intensa, fosforescências impressionistas, relâmpagos fabulosos...

Microvisão de pormenores hiper-realistas (madeiras, pele, tecidos, texturas diversas)...

*Flash-backs* visuais de momentos já vividos do visível. Criação visual de utopias (paisagens sobrenaturais, espaços irreais, mobiliários inóspitos, seres míticos...

2.º *Auditivos:* o ouvido altera a realidade:
sons desconhecidos, vibrações intensas, pulsações rítmicas aceleradas, intervalos de silêncio e vazio, aumento de capacidade auditiva, até aos ultra sons, maior amplitude do espectro sonoro, emissões melódicas criadas *ab nihilo*, harmonias delirantes, dissonâncias descomunais, alterações verbais até à afasia, reverberações fantásticas, vozes ectoplasmáticas, estrépitos misteriosos...

*Flash-backs* sonoros...

3.º *Tácteis:* Hipersensibilidade dos poros e das zonas papilares; projecção do microcosmo ao macro-cosmo, do singular tactil ao universal táctil (assim ao tactear um veludo pode sentir-se uma envolvência total de veludo, materialização integral da essência veludo); a unidade sobrenatural, parapsíquica do órgão táctil... erotização maximal da pele...

4.º *Gustativos*: Combinações feéricas de quente e frio, doce e amargo. Invenção de novos e magníficos paladares, reminiscências saborosas, hiper-sensibilidade do gosto e das glândulas... prazeres dionisiacos.

5.º *Olfativos:* Cheiros profundos e ancestrais. Recriação de espectros odoríferos (assim numa sala cheirar o mar longínquo), palpitações suaves de perfumes deliciosos, uma perpétua arte do olfacto...

6.º *Parapsicológicos:* Os efeitos de hipnose, transe e êxtase são comuns. Identificações diapsíquicas (transmissões de pensamento), hiperestesia (evocações remotas); prosopopese (alterações bruscas de ambientes e personalidades); retrocognição (recordações de sabedorias arcaicas); sincronias (arquétipos de constelações vividas); telergia (objectivações de imagens: pensar Brahms e vê-lo); xenoglossia (compreensão de matérias intelectuais desconhecidas: entender subitamente a teoria de Boltzman sobre a



entropia sem saber nada de física moderna); E.S.P. (percepção extra-sensorial) em que o acto *tune-in* nos revela zonas insondáveis da existência.

*Na minha teoria* (1) *a arte caminha para uma incentivação da energia parapsíquica e a experiência psicadélica pode ser reduzida simplesmente a uma experiência parapsíquica onde os fenómenos de clarividência e telepatia se realizam perfeitamente.*

*A música pop será então uma organização sonora que através de materiais musicais disponíveis e realizados se volta para uma coordenação para-parapsicológica do som e do espectáculo.*

Outras sínteses podem ser realizadas ao nível das trips: noções infinitas de espaço e tempo; interpretações históricas complexas; reduções sócio-políticas abismais... abarcando todas as matérias do espírito e da ciência.

O estatuto técnico perde muito na experiência já que a realização técnica positiva se separa do momento idealista da trip.

Outros alucinogénios psico-trópicos se polarizam sobre zonas da trip de ácido licérgico (a mais completa do ponto de vista epistemológico).

Se as outras (cocaína, mescalina, morfina, heroína etc...) podem intensificar particularidades de modo mais violento são porém típicas da obcessão paranóica, provocam traumas incuráveis e eliminam um espírito crítico.

O ácido é, sem dúvida, uma libertação de fluxos esquizóides.

*A bad-trip* (flipanço) é o negativo das projecções físicas e mentais apontadas e acontece nas situações de deficiência psíquica congénita (paranóicos, epiléticos, doentes mentais) ou em situações tópicas de crise passageira (estados de neurose, angustia, complexo de culpa, inferioridade etc...) — medo do próprio deslumbramento que se revela.

---

(1) *O livro Rock-Trip é critico: determina epistemologicamente duas realidades. A profunda análise do nazismo é extremamente útil para a revolução. Lenine lia Clausewitz, comandante das tropas prussianas, aí soube aprender preciosas artes da guerras. Por isso a falar de droga pode ser tão extremamente útil (aos seus adoradores e aos seus inimigos). O autor/critico não é como Pilatos: lavo as minhas mãos: [podem matá-lo] ]não o matem]. Constata apenas que todos têm as mãos sujas.*

Os estupefacientes (maria, hash, pot, grass, Kiff, boi-cola, etc...) produzem apenas a aniquilação de síndromes patológicos, de auto reacção, de desinteresse pelos objectos, de bem estar com mundo.

Fenomenologia típica do estado de embriaguês por álcool mas sem a desconexão intelectual da bebedeira. O auto controle pode surgir, emergir, da vontade e dum acto de consciencia quando necessário.

Como afirmei a trip não é um estado de doença mental ou inconsciência total, é sim uma *sobredeterminação* de estados próprios da parapsicologia (1).

---

(1) *A criação de comunas livres é um passo em frente para a autodeterminação dos grupos sociais.*

*No Porto, em Março de 1975, uma comunidade livre de freaks organizou-se: como ghetto social esta comuna não intervém na vida pública: toda e qualquer repressão paranóica do judiciário serve para provocar distúrbios e motins. A liberdade pertence a quem assumidamente a escolher.*

*Centros ou comunidades de sexo deviam ser igualmente instituidas, eximidas da criminosa e fascista repressão legal apoiada num código civil escrito por doutores em Direito da época salazarista e executada por agentes da policia fascista.*

*O concerto dos «Genesis» em Cascais, Fevereiro de 1975, com 25 mil pessoas decorreu sem qualquer incidente, apesar de certo jornalismo revisionista burguês pretender caluniá-lo.*

*Prova-se que a experiência estética está eximida da expressão de ultraviolência, ela é, em si, uma procura do Belo.*



*«Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,*
*Foi álcool mais raro e penetrante:*
*E só de mim que ando delirante.»*

Mário Sá-Carneiro:
*Poesias»*

## 2. Pensamento Psicadélico

A filosofia da experiência psicadélica coloca o sugeito no nada, é uma filosofia de negação: o pensamento finaliza as pesquisas quotidianas leva a reflexão ao ponto morto.

Suspende, como um «médium» a adesão ao mundo para pensá-lo de fora.

As intenções são vazias, reconstituições suspensas, um labirinto de símbolos cujo código é organizador dum *non sens* primordial.

O negativo não permite o conhecimento do refexivo e objectivo, antes é o pensamento puro, desconectado da realidade que objectivamente se apresenta.

A plenitude da trip não podia porém realizar-se fora das coisas arquivadas no pensamento e no corpo, pois necessita da elementos pensantes e pensáveis: as coisas surgem como que na sua absoluta essência.

Como negatividade total é também positividade absoluta e demonsta a universalidade do Ser que é Nada. O eu é anti-natural, determina verdades unívocas na natureza, elemina-a, redu-la a nada, um nada delimitado pelo advento da pureza do Ser que é negação dele próprio. A dimensão real (espessura, profundidade, planos) é ignorada na ilógica do pensamento psicadélico. O êxtase reconhece o real tal como é: não o submete a síntese ou antíteses:

anima a visão integral do objecto, difunde-o no plano superior do nada, redu-lo à identidade absoluta do Ser e do Vazio (¹).

O auge da trip é um momento de ficção — o pensamento eterniza-se na negatividade do Ser: da sua inércia vital surge o novo pensamento: sem ligação, colado como que por secções temporais só organisáveis após a «descida» (fim da reacção química no cérebro).

A experiência ulterior actualiza e estabiliza o estado pensante do eu, zona que não pertence *a eu* ou ao *outro* mas sim é uma relação labiríntica de focos reflexivos absolutos.

Estranha metafísica cujo horizonte jamais chega a recortar-se, pois as coisas apresentam-se com outro sentido que nunca nelas se tinha percebido.

O pensamento psicadélico é hi per-dialético, não opõe restrições ou tomadas de vista diferentes ás oposições: recebe-as tal como elas se apresentam — percebe a pureza radical da contradição.

Nisto não é alienado, já que na sua negação da objectividade do Ser não deixa jamais de receber o resultado duma infinita contradição.

Não é dialéctico: a síntese e a antítese jamais se formulam. é hiper-dialético: cruza-se na oposição dos movimentos e suspende uma zona indeterminada do movimento de oposição das coisas e dos seres.

A significação é unívoca — a linguagem é uma operação sobre a linguagem, recria a palavra para uma totalidade linguística enigmática, jamais apreensível como sistema ambíguo, portanto não codificável. Passa o digger (o psiconauta o que compreende) de atitude para atitude, de forma que o Ser é um foco alheio de perspectivas é, ou pode ser, o objectivo da própria experiência nihilista.

Os objectivos são não-intencionais, mascon sequências perceptivas obsolutas.

Positividade, finalmente, espiritual sem prioridades nem definições já que o seu discurso é não-linguístico.

---

(1) *Nada separa o místico do alucinado, a religião do pesadelo, a santidade da bebedeira, a divindade da loucura — dois processos de revelar o corpo e a alma: um sopro mental/magnético ou uma brisa mental/química.*

*Onde nos levam estes corredores? Que subterrâneos se abrem neste alçapão? Que abismo se desventra na terra?*



Negativo/Positivo sem dúvidas nem problemas, salvo afloramentos psicológicos de «descidas» súbitas. A trip não é uma linha vertical de ascenção, não se podendo chegar jamais á verdade absoluta, não podendo nunca abraçar-se o inferno metafísico (¹).

A trip é uma helicoidal que tangencialmente vibra com zonas periféricas da realidade, é o seu movimento ascencional descendente, o pensamento apreende nele mesmo a negar o objectivo, mas é reconduzido (sempre) do Nada ao objecto — a fuga é um permanente dínamo perceptional.

O estado puro de negação, beleza da trip, é avaliável posteriormente como um estado de ilusão, ilusão essa vivida essencialmente, descrita sem cenário nem ideias, sem espaço nem tempo — é o instante metafísico do quase divino.

O momento essencial, é, porém extremamente coerente e operacional já que movimentado por uma inércia que a figura helicoidal desenha na sua trajéctória.

As espirais são um impensado, graduações flutuantes de diferenças idealizadas, sem a identidade do sair de si e entrar em si; sem distâncias nem medidas de tempo.

Reiterações violentas aos objectos percebidos, a perceber — apêlos ao originário e ao fim das coisas que clivam as noções reais de passado-presente-futuro.

Essas violências que o Nada impõe ao Ser são como bolhas vazias que sobem para a superfície do líquido que é o corpo e se volatilizam no ar que é a história.

O corpo separa-se da ideia, posso corporizar a ideia e idealizar o corpo — como tal entre essas duas operações torno

---

(1) *Um inspector da policia judiciária dava uma entrevista a um jornal nacional falando nos «perigos da droga» e a seguir dizia: «drogas monstruosas como a heroína e a marijuana». Ora a mentira começou aqui: a heroína é um alcalóide com efeitos diametralmente opostos à marijuana, que é um estupefaciente. Deve relembrar-se que a marijuana é fumada na generalidade das classes e povos africanos, americanos e sul-asiáticos; que se cultiva expontâneamente na Austrália e cujo efeito calmante e onírico nada tem de comum com a degradação física e mental que produtos injectáveis provocam (como os alcalóides).*

*A mentira (tudo o que é demagogia e confusionismo) é a arma fascista.*

*A perseguição que ele procurava chefiar partia dum princípio político e socialmente falso, inseria-se na série judiciária fascista.*

estético um nó vital que apenas a percepção estética salva do mergulho no abismo infinito [1].

A nossa vida interior, o mundo no mundo de Hegel, é dada como transcendência do real.

Este nada, esta transcendência, é ideologicamente metafísico, mas parapsicologicamente explica-se como a obscuridade do mistério da nossa própria existência.

---

(1) *A insulina, droga legalizada, chicote dos verdugos psiquiatras. O choque eléctrico que castiga as liberdades mais intimas do individuo. O cristianismo que imponentemente assiste às condenações mais miseras e abomináveis, abençoando o bem estar da sociedade de forçados. De mão dada: o nazi, o policia, o psiquiatra, o padre. Até ao dia da Revolução...*



«*O sono desce sobre mim*
*O sono mental que desce*
*Fisicamente sobre mim,*»

Álvaro de Campos:

*Poesia*»

## 3. Vasos Comunicantes

Compreender e sentir são dois estados separados e independentes: um som não é uma refleção — ora acontece que na «viagem» se dá uma coincidência do sentir e do compreender. Como categoria filosófica isto será um erro tremendo, um non-sens, mas como categoria parapsicológica isto explica-se.

A observação ininterrupta dos fenómenos não permite, durante, a trip, avaliar esta identificação dor/prazer/=pensamento/sentimento mas uma reflexão posterior à «descida» constata definitivamente essa coincidência de valores.

A mímica, o gesto, o som corporal e o movimento percebidos significam qualquer coisa na inter-relação psicadélica de dois ou mais indivíduos.

A linguagem corporal é em si um pensamento, há um grau optimal de correspondências básicas de comunicações como a que entendemos entre os animais irracionais. Os signos corporais são ordens linguísticas; regras, códigos de comunicação.

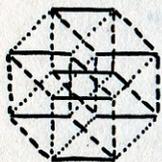
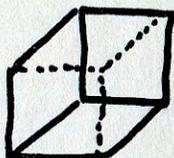
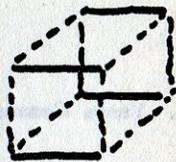
A formulação corporal é uma praxis de significações reais [1].

---

(1) *A linguagem do corpo que é emudecid ea ocultada pela repressividade: desde o pudor, a castidade ao medo e ao terror. O discurso dos exploradores de homens, que só conhece o trabalho forçado, o internamento, a prisão, o assassinio e a miséria da guerra.*

Nos concertos pop o músico pode facilmente substituir o som pelo gesto, na pop autêntica, já que a comunicação se estabelece por elementos inconscientes, mais telepáticos. Os gestos pertencem, no entanto, a um sistema e só na posse do código que regulariza é que nós os podemos compreender.

Na trip os códigos surgem de universalidades percebidas, de abstrações reduzidas a semânticas concretas.

Wittgenstein refere-se a um tipo de comunicação: o que o emissor pensa, o que ele pode concretizar materialmente e o que o receptor adquire:

A = o dado a quatro dimensões (pensado)

B = o dado como realidade

C = o dado como recebido

O indivíduo *pensou* um dado a quatro dimensões (A) a transmitiu ao outro indivíduo. O receptor apenas pôde receber o que o emissor lhe forneceu em função da realidade dado (C).

Ora na trip o emissor ao pensar A dizendo «dado» (B) transmite A; esta capacidade de transmitir o pensamento desviado da realidade é uma categoria telepática — e é absolutamente possível na trip.

A lógica filosófica não pode ser mais considerada!

O tempo não é limite, nem o espaço homogéneo — a realidade das coisas surge na trip como no estado de loucura, desconexa, com leis próprias — tudo é relativamente relativo.

Os conceitos são delimitados numa profundidade de percepções e reflexões — o fluxo do pensamento, submetido à acção



do alucinogénio, é estandardizado em padrões comuns de pensamento.

São conhecidos casos de sobrevalorização dum efeito sobre outro (*diggers*/psiconautas com ácido e psiconautas com «hash» que podem reconverter o campo fenomenológico de uns ao de outros, numa homologação absoluta de nova linguagem...).

As sensações têem as suas conexões e analogias internas, com uma possibilidade de reencontro bilateral, sem sensações de estado ou movimento; localizam-se as sensações no corpo como carácter diferencial dos limites de todas as sensações: gosto, dor, temperatura, etc...

As emoções têem uma duração própria, um desenrolar específico que na experiência psicadélica perde a sua característica peculiar: estados de fúria e alegria sobrepostos um aparente desdobramento de personalidade. Emoções por vezes difusas abolindo as regras freudianas da psicologia do comportamento.

Os conteúdos das emoções são imagens, um leque de modificações da paixão ([1]).

O prazer é um sentimento sem razão nem causa — uma excrescência intuitiva do corpo.

O movimento involuntário conduz a noções não pensáveis: o corpo pode ficar sem peso. É a vontade que reconduz o pensamento a essa realidade (ilusão?). A vontade, como imanação do real, torna consciente uma realidade que estava sonegada para um campo fenomenológico ilusório.

Os tópicos gestuais, servem de reconstrução duma totalidade pensante. São depósitos no sistema nervoso que o cérebro (numa condição singular de alucinação) reconduz para uma universalidade. Imagens que imergem da superfície das coisas, perfis psicológicos e lógicos, que surgem em critérios de comportamento homogéneos.

Essa homogeneidade é difusa, auréola vibrante de realidades, imagens, emoções, percepções — comunicação enganosa mas redentora.

A multiplicidade das reacções humanas, surgindo na trip em plurívocos sentidos de comunicação (embora simultâneos, ime-

(1) *A beleza da arquitectura capitalista: cadeias, masmorras, bairros da lata, cabanas, quartéis, manicómios, tribunais, capelinhas humildes...*

diatos, violentos) origina uma interpretação caleidoscópica — interpretação essa que informa o sistema nervoso e se reproduz sintéticamente em conexões psico-fisiológicas igualmente singulares.

O processo é um processo de espelho multifacetado: as várias imagens discerníveis são uma sua figura projectada.

Este é o princípio da alucinação colectiva (1).

---

(1) *Para quê falar de «drogas» se a «democracia» garante a liberdade absoluta e a igualdade total? Para quê falar de «alienação» se a «democracia» nos dá o magnífico bem-estar social? Para quê falar da Polícia Judiciária, dos tribunais, de oportunistas políticos e psiquiatras se a «democracia» significa a «paz e a harmonia» entre os homens?*



> *«Aconteceu-me esta paisagem*
> *Fadas de sepulcro a orgíaco...*
> *Trigueiros os céus da tua face,*
> *e os derradeiros tons de poente*
> *segredam as arcadas...»*
>
> Fernando Pessoa:
> *Poesias»*

## 4. Ontologia e Estética

O pensamento vive do esquecimento do originário, e quando elevado à razão suprema (o «estar alto») liberta-nos das cavernas do senso comum, das certezas e das verdades imediatas não criticadas.

A realidade parece (no «high») como iluminada dum novo sentido emergente, implícito nas coisas, «horizonte de todos os horizontes» (Heidegger), dissolvido na historicidade poética dos acontecimentos passados e vivificados de premonições maravilhosas do futuro.

A relação do *amor* é a imaginação absoluta, que não é positividade lógica, nem poder, nem existência — sempre destacada da verdade quotidiana e emanente do eu e das coisas.

Esse amor é a realização dum projecto frustrado no dia-a-dia, revestido da doçura do sonho, ramificado em canais duma continuidade cada vez mais profundo e infinito.

Essas ramificações sinuosas (cuja forma perfeita é helicoidal) são caminhos fascinantes, vazios de sentido, signos renascentes duma linguagem perdida por nós.

O sujeito pensante (digger (1), o psiconauta) é o centro de todas as significações — este movimento é um estado lógico da

---

(1) *Um termo que eu sugeria: tripulante.*
*Aquele que viaja em algo.*
*Mais: ( Trip) ulante. Tripulante.*

«descida» do estado «high» e descamba uma clivagem do grande fascínio cósmico então reduzido ao corpo/espírito do *eu* — é o momento do conceito de angústia onde o ser se revela possuidor de todos os trajectos sem saída, puras passividade e incapacidade de seguir qualquer desses canais enigmáticos. O objecto é manifestação dum fenómeno, anunciador da realidade que nos liga ao mundo ([1]).

Essa ligação sujeito-objecto é afinal a única possibilidade de sobrevivência — perdê-la seria perder a própria vida — mas conhecê-la seria revelar o segredo do discurso alucinatório (o fim da própria alucinação).

É a obra anterior que explica a ulterior — o sujeito, tornado nada, coloca-se entre estas duas obras, sobrevive por elas — o discurso humano é secundário em relação ao discurso que o explica.

O discurso que o explica é a linguagem, uma cadeia dedutiva de palavras que se perdem numa paisagem sem horizontes (ou no limite dos limites).

Aqui se explica como individuos de formação materialista pouco sólida realizam a clivagem do discurso linguístico reduzindo (cortando) os itinerários a uma oposição essencial: Deus — fim da beleza, ordem do terror, vitória da repressão, escolha dum só caminho: o da demência e o da morte. Escolher Deus é escolher a morte — o fim é o de todos os moribundos, a hesitação é o desespero existencial (a bad trip).

Sem escolhas (abandonados à impulsão puramente estética) sem hesitações (limitados pela enganadora finitude) sem procura da origem das coisas (na máscara do originário) a alucinação desenvolve-se em delírios estéticos imprevisíveis, realiza supremo desejo da Arte do Homem.

A experiência psicadélica é então a viagem estética infinita, que anula o homem o submete sem oposições mas que o realiza num nada essencial e verdadeiro.

Essa verdade é o saber natural que transcende a realidade e se mostra como absoluto.

---

(1) *O mundo do prisioneiro condenado a dez anos de isolamento (manicómio ou cadeia): uma cadeira dura, uma enxerga, résteas de luz poeirenta que penetra entre as grades, uma gamela, pão, água, esperma vertido nas paredes — a voz automatizada dos vigilantes. Durante dez anos...*



A consciência da experiência vivida na trip é então apenas um diálogo entre o saber natural (verdade) e o saber real (construções dessa verdade). Esta hiper-dialéctica (o termo é de Merleau-Ponty) é o fundamento único e cósmico da existência, imanência sobre o diálogo supracitado que na consciência se torna história é verdade da experiência psicadélica.

É um enigma ilusoriamente resolvido na alucinação, mas que na «descida» se dissimula no esquecimento. Na trip seguinte é retomado como acumulação histórica de experiências.

Há assim duas histórias: a historicidade das trips continuadas e a historicidade do quotidiano.

A consciência da verdade psicadélica é violentada na «descida», torna-se desespero, dúvida cartesiana, falsa moeda, mentira fenomenal — a realidade quotidiana dissipa-o no espectáculo da vida.

Na vida, apenas a arte, a criação artística, a retoma porque a verdade da criação artística é igualmente realização do amor e da imaginação absoluta.

Só a grande arte (a de Stockhausen, Resnais ou Magritte) a realizam, porque a arte menor (mentira do projecto originário de realização do belo) não é nem amor nem realização absoluta, é uma periferia da paixão e da loucura.

O saber é percebido como isolado universalmente, nunca na generalidade dos factos, nunca na obscuridade do raciocínio e na trip o saber é a clarividência da consciência natural ([1]).

Círculo fechado, terminal de infinitos, silêncio de todas as melodias, fundamento de toda a novidade e inovação. Nada que é o Ser.

Tangência subtil da sensibilidade no essencial, lágrima pura do intelecto na fonte de todas as coisas. Projecto aparentemente realizado, mas de tal maneira sublime que enriquece profundamente a magnificência da imaginação. Projecto dos projectos da arte de toda a história da humanidade.

---

(1) *Nada parte do zero. A História tem em si toda a energia que dinamiza os nossos actos. O grau zero das coisas é a metafísica e a alienação duma realidade. O grau zero é uma mentira da burguesia intelectual: não há o grau zero da droga (momento utópico em que a droga se elimina da História). A droga existe: há que explicar, conhecer e avaliar a sua presença — partir daqui para uma prática (política ou estética ou de qualquer natureza).*

*«Fragmentos mentais*
*Mensagem desviada*
*Todos os atingidos.»*

E. M. Melo e Castro:
*Álea e Vazio»*

## 5. Good Vibrations

A «vibração» é uma categoria usada pela filosofia empírica dos pops ou psiconautas ou tripulantes.

Vibração significa fluxo enérgico constante, função de forças antagónicas, de atracção e repulsa, dinamismos aleatórios.

Essa hiper dialéctica de fluxos energéticos impõe formações de sistemas cumulativos que são apenas perceptíveis em estados estácionários (high).

A percepção molecular da realidade obriga à elevação do micro-cosmos ao macro-cosmos: o psiconauta compreende assim o sistema orgânico particular, o sistema, familiar, o sistema social, o sistema epistemológico, o sistema planetário/solar, o sistema das galáxias, o sistema de amas e o sistema universal obscurecido na noção metafísica do infinito.

Esta vibração cósmica penetra-o reversivelmente e concentra energias monumentais na realidade microfísica, único sistema de equilíbrio entre o abismo que separa o homem da galáxia.

Esse equilíbrio é inexoravelmente mantido sob pena do sujeito mergulhar na concepção demoníaca da realidade macro-cósmica, o que equivaleria à *trip without exit*, (sem solução) e à demência paranóica incurável [1].

As drogas de habituação aceleram o desequilíbrio fundamental.

---

(1) *Que sabe um ignorante carrasco da policia burguesa (que todos os dias defende a propriedade privada, a exploração e a mentira capitalista) de liberdade social»? Quem o autoriza a prender e espancar quem quer que seja? Que moral o protege?*

As vibrações são pois oscilações entre a actualização e a potêncialização da realidade psico-fisiológica, produtos da energia química do próprio elemento psicadélico.

Temos de ter sempre em vista que a experiência psicadélica é um acontecimento químico cerebral (fisiológico) que desencadeia entropias positivas constantes que acumulam todos os sistemas de percepção morais e que, passado o efeito dessa população química' as entropias positivas se degradam se reduzem novamente à realidade bio-social (1).

Explicámos nos capítulos anteriores dinâmicas de homogeneização química e as alterações do acontecimento psicadélico ao nível das diversas ondas de actualização-potencialização, contínuos e descontínuos da historicidade psico ou parapsicológica do próprio agente energético (o L.S.D., por exemplo).

O homogéneo é permanentemente rompido pelo heterogéneo na realização química até que se torna uma virtualidade, uma ilusão. O devenir é decidido pela quantificação do elemento químico: a a sua cadeia de heterogeneizações metabólicas é proporcional à quantidade de L.S.D. e pode, inclusivamente, culminar num processo metabólico homogeneizante que significa nada mais que a morte do sujeito da experiência, donde o perigo da rigorosa quantificação do elemento químico. A vibração continuada coloca o sujeito no abismo da invariante, na fronteira da eterna monotonia.

São as zonas diferenciadas, reacções químicas diversificadas, que dissimetricamente nos induzem e conduzem ao sentido estético da experiência: permanente inovação de acções e reacções — tónus vital da realização artística.

Na realidade quotidiana as operações químicas continuadas (da alimentação regular, da respiração de produtos tóxicos, da introdução de matérias nocivas ao corpo... etc.) provocam um ritmo de taxa mínima de variações energéticas o que torna o sujeito incapaz de reacções fortes, o que pragmatiza morbidamente a consciência. Este é o perigo da tecnocracia e da repressão exercida por ela sobre o homem.

---

(1) *A sociedade em via de democratização não pode jamais gular-se por um código legal duma sociedade fascista. O aparelho judiciário tem de ser modificado na sua totalidade.*

*Quem serve a autoridade fascista não pode servir a liberdade democrática! ou será que os juízes e os polícias são máquinas desumanas da execução da lei, imparciais e inocentes como as pedras ou as bestas?*



A experiência estética profunda, pelo conteúdo obriga o metabolismo a operações químicas heterogéneas e variadas, portanto extremamente vivificadoras e vivificantes. É aqui a necessidade da arte.

A repressão política desenvolveu-se num âmbito estritamente biológico, a revolução significa a actualização de acontecimentos energéticos de vectores dinâmicos com uma determinação vital.

Na experiência psicadélica esses vectores dinâmicos (vibrações) actualizam então certos dinamismos vitais sem no entanto haver neles qualquer determinação consciencializada. A força motriz é o elemento químico (ex: o ácido licérgico) e não a voluntariedade do sujeito — a sua direcção não é nítidamente revolucionária, mas sim alienada (ou quase). A experiência, neuro-psíquica, porém mobiliza forças heterogéneas e actualizantes que indubitávelmente dinamizarão a energia vital do sujeito o que significa imporem forças altamente antagónicas à centralização homogenizadora do sistema energético repressivo (1).

A liberalização das forças repressivas da história não é possível e real, que por meio de complexos antagónicos (na tradução de Engels sócio-económica, diz-se: luta de classes), cargas e descargas afectivas e estéticas — a acção química do L.S.D. é então altamente antagonista e permite levantar valores ontológicos fundamentais (2).

A lógica não-contradição aristotélica, unicidade metafísica, como vimos não pode existir na experiência psicadélica inelutávelmente contraditória nos seus conceitos vitais.

A passividade do consumidor é que pode reduzir à inércia essa hiper-dialética, o que é moral, social e políticamente condenável...

---

(1) *As organizações repressivas recorrem às mais insidiosas manobras marginais. É o espaço da acção dos «bufos» e denunciantes (da polícia, do tribunal) espécie de répteis humanos que vivem nas fendas da hipocrisia, da mentira, da perseguição, da traição mais abjectas.*

(2) *Dizia uma pichagem anarquista, no Porto: «Deus é grande, mas já lhe conhecemos o cú.»*

*«Essas criaturas chamavam-se Antes e viviam no delírio do aparecimento.»*

Ana Hatherly: *Tisanas* [*40-102*]

## 6. Make Love Not War

Como experiência radicalmente estética a trip não torna válido nenhum princípio de realidade, o seu campo é irrealista ou surrealista.

Vive nos limites da imaginação. Como a imaginação combina infinitamente os elementos do real, o limite de imaginação é em si uma ilimitação do pensamento.

A sensualidade e a moral, os dois pólos da existência humana, segundo Kant, são equilibrados da dimensão estética, Dimensão essa correlativa do prazer. Fabricada pela imaginação, satisfaz a sensualidade e constitui o objecto numa síntese universal: o belo. O belo é uma determinação sem intenção, uma legalidade sem lei — inscreve-se na ordem da volúpia e da liberdade.

Obra do livre arbítrio da imaginação, produz qualidades sempre novas de prazer, revela a unidade do sentido sensual, da harmonia libertadora das coisas e das faculdades mentais.

Leis que emanam da própria estética, livres de qualquer determinação, forma pura da existência, como tal negação do Direito.

A estética é logo um novo princípio de realidade que a todo o custo o Homem tem procurado implantar na História — é uma ordem sensível contra uma ordem racional.

Sistema sensual, o pensamento psicadélico rápidamente se torna sistema artístico: a vitória do psicadelismo realiza-se sobre a arte e na arte. Com a política ou a ciência vimos os obstáculos que ele encontra... O psiconauta vê projectado nas obras de arte (o «*Processo*» de Kafka, «o 2001» de Kubrick, as «*Sequenzas*» de Bério, a «*Anunciação*» de Fra Angélico, por exemplo) a experiência psicadélica, identifica a semiologia da sensualidade dos dois complexos fenomenológicos: o da arte e o do psicadelismo.

A liberdade só pode ser entendida como libertação da realidade estabelecida — essa libertação só se realiza no acto estético. O único impedimento da realização do acto estético libertador é o tempo, a finitude interior de todos os actos — só destruindo o tempo (por imobilização ou rasgo eternizante) poderemos viver na absoluta liberdade: ora na trip, como na arte, o tempo é aniquilado pela imaginação, pelo delírio, pela alucinação — tornado intemporal (embora aparentemente) o acto sensual, moral, fisiológico é um acto eminentemente estético [1].

O campo do trabalho implica uma subordinação ao objecto e função da técnica do próprio trabalho, é um campo contra a liberdade—ao movimento pop repugna-lhe o trabalho por esse motivo: a sobrevivência requisita, porém, o trabalho.

Para isso, para fugir ao trabalho, a experiência estética é um fenómeno de repressão: realiza estágios anteriores da libido, superados no desenvolvimento da realidade (onde se reduzem a momentos de ócio sexualizado). O privado sexual constrangido por dessublimações libidinais aparece no real quotidiano como manipulado e convencionado em função social (coito para procriação) — no movimento psicadélico esse privado desaparece: campo aberto da sensualidade o erotismo é gratificado no fluxo estético permanente.

A sexualidade polimórfica realiza-se num todo explosivo da libido, extroverte no *socius* as noções de amor livre, de destruição da entidade familiar, de não-reconhecimento da célula estatal.

A autosubordinação da sexualidade evita a relação sexual promíscua (pornográfica, perversa) e dispensa toda e qualquer legislação: havendo lei sexual há preversão e hetero sublimação.

---

(1) *Sou contra a autoridade da Igreja e contra o aparelho que essa autoridade manifesta no sentido de privar o homem das liberdades mais íntimas — e não concilio o marxismo com o humanismo cristão, de forma alguma.*



A comunidade psicadélica ao instituir o amor livre vai abolir a relação sado-masoquista gratificadora do Eros reprimido na moral sexual do capitalismo ou do autoritarismo (moral cristã) [1].

A repressão sexual origina cadeias de compensações sempre não-gratificadoras da libido, organizadoras da agressividade: a guerra e a dominação.

A leitura que se faz do pacifismo das comunidades psicadélicas é imprópria, nelas a guerra deixou de ser uma necessidade — o misticismo cristão (humanista e ideológicamente pacifista) apoiou sempre a guerra pois foi sempre contra o princípio de actuação libidinal e os arquétipos órficos e narcisistas da estrutura instintiva.

A filosofia (religião) oriental, pelo contrário, propõe uma sublimação sexual não repressiva da ordem gratificadora do princípio do prazer, donde a tão massiça aceitação que as noções de felicidade (formas primordiais de liberdade libidinal) vindas do oriente encontram nas sociedades super-repressivas como a americana ou a inglesa, sujeitas ao mais feroz redutismo da moral sexual judaico-cristã.

A própria experiência psicadélica (quer com alucinogéneos quer com estupefacientes) desenvolve as actividades sob um princípio de prazer, portanto fora do âmbito de repressão sexual.

Thanatos, princípio da morte, não pode dominar a trip já que ela é fundamentalmente uma libertação de Eros, uma reactualização dos arcaísmos libidinais reprimidos.

A trip associa os indivíduos a unidades mais próximas da realização dum desejo pré-histórico (no sentido em que está antes da história do indivíduo) e da completa libertação do repressor Edipo.

Para além do Édipo o sujeito realiza um princípio de Nirvana ou de vida, encontra a «ordem e beleza, luxo, calma e voluptuosidade» citando «*Fleurs du mal*» de Baudelaire.

---

(1) *A política marxista não é uma prática ideológica repressiva: é sim uma prática libertadora, uma acção real sobre as coisas, o fim da exploração. Esta política é dialéctica: não se apoia em verdades imutáveis ou pragmatismos conservadores: procura solucionar contradições sabendo que enquanto o capital existir as contradições existirão numa cadeia infernal que se desdobra durante a História dos homens.*

(2) *A revolução não é o cataclismo nem o caos: procura libertar o homem da exploração do homem e vive da realidade em que o homem se situa em determinados espaços e momento históricos.*

*«Se o ter flores pela vista fora*
*Nas áleas largas dos jardins exactos*
*Basta para podermos achar a vida leve.»*

Ricardo Reis:
*Odes»*

## 7. O Reino Imaginário

A significação de todas as actividades é um happening.

Deve-se reflectir a música pela música, mas o segredo geral da musica pop (de qualidade superior) reside precisamente na descrição e análise crítica da experiência psicadélica.

A estrutura constante que sub-entende a realização do rock (o geno-tipo psicadélico) é a fonte energética do fenotipo musical.

É no movimento pensamento-linguagem, a trip-música, que a crítica toma expressão e pode pouco a pouco revelar a urdidura metodológica da criação musical.

Os níveis são hierárquicos e os elementos são atómicos (respectivamente: composições e notas musicais) vai a crítica dos semantemas aos morfemas (que tem um sentido) dos fenómenos aos tratos distintivos que não tem sentido (diz Hyppolite) — o não-senso da realidade musical pop é pois o não-senso da experiência psicadélica.

Como o pop é emulação do estado psicadélico é neste estado que procuraremos as suas leis — a estatística musicográfica é insuficiente e imprópria em toda e qualquer análise da creatividade musical.

Para alegar ao sentido concreto é preciso desmontar a estrutura material e técnica, acompanhando a de construção do discurso musical pop e revelando assim os fenómenos espirituais que os pressupõe.

O mito da pop e da trip faz surgir a ideia, é uma inteira evocação da escatologia religiosa perdida nos meandros da separação irrevogável da sociedade unidimensional.

Na pop, como na trip, recusa-se a imagem como objecto mental e aceita-se uma falsa percepção. Em lugar do objecto real que constitui o fenómeno verdadeiro, constituem-se os dados sensíveis em fantasmas, concretizáveis na hiper-emocionalidade do transe e da alucinação. Cria-se um outro mundo (do imaginário) que se sobrepõe ao mundo real e que não é percebido efectivamente, mas que realiza o verdadeiro do imaginário, afinal a arte autêntica do Homem.

O verdadeiro do imaginário não é nada — como a arte não é nada — este sentido do falso e do erróneo é a génese da verdade psicadélica, é a regra dum jogo que se propôs ao sujeito aceitar como tal.

O verdadeiro, o único mistério, é o dos nossos pensamentos, e a liberdade está na aceitação desse mistério que se deseja no acto de alucinação do ouvir música ou ingerir o elemento químico (1).

Encontrar beleza no enigma, na ficção, formá-la sem a realizar (ou realizá-la em simulacro, como o fazem os músicos do rock) é escolher um perpétuo fluxo de esperança de encontrar a verdade, só realizável na imaginação.

A ilusão pressupõe uma vivência real da própria ilusão — tem uma consequência material estética. Não pode ser confundida com a ilusão religiosa ou mística pois que esta não é materialmente realizável, se perde na angústia e no medo do «silêncio dos espaços infinitos — Pascal.»

A trip ou a pop são contingências (psicadélicas e musicais), é o empreendimento da aventura, nunca garantida pelo absoluto da razão, comporta o acaso e leva-nos á conclusão máxima que a História e o Homem são contingências puras.

A coragem de os aceitar e de viver essas arbitrariedades é que torna o sujeito (auditor, psiconauta, músico) um verdadeiro artista.

A deformação do real conquistado pelo sujeito é tão integralmente vivida que se torna uma condição necessária da própria

---

(1) *Na farmacologia o homem descobre as mais misteriosas drogas: a sua explendorosa história que viveu dos feiticeiros, dos herbanários, dos curandeiros, dos sacerdotes, dos químicos e dos botânicos — que se desenvolveu da cura mágica à medicina científica mas que sempre se desdobrou em discursos marginais cuja produção servia o ócio e o oculto, o maravilhoso e a volúpia.*



vivência, que se experimenta sem qualquer interferência exterior, que é interioridade absoluta.

As ditaduras proibem a grande música e apoiam toda a qualidade miserável da produção pseudo-estética porque esta não se liberta da imposição exterior, antes se liga sórdidamente às condições de necessidade repressiva (1).

O movimento psicadélico (ou o artístico) realiza-se no domínio da interioridade, não tem qualquer sujeição à exterioridade dominante à qual opõe a exterioridade revolucionária da beleza. As imagens psicadélicas (sons, cores, luzes, gestos...) são imagens cósmicas que pertencem ao corpo e ao espírito, princípio de toda a solidão, mas multiplicáveis no comércio mental, que no seu explendor realizam a comunhão sublime dos homens.

As vibrações, a hiper-emotividade do acto estético (emissor ou receptor) polariza uma tensão magnífica, viva, engrandecedora, que é o «único saber absoluto da existência» (Bachelard.).

Não recusando, aliás, provocando a matéria imaginária, fundindo-nos no sonho, justapondo o real e o imaginário, criamos a realidade poética.

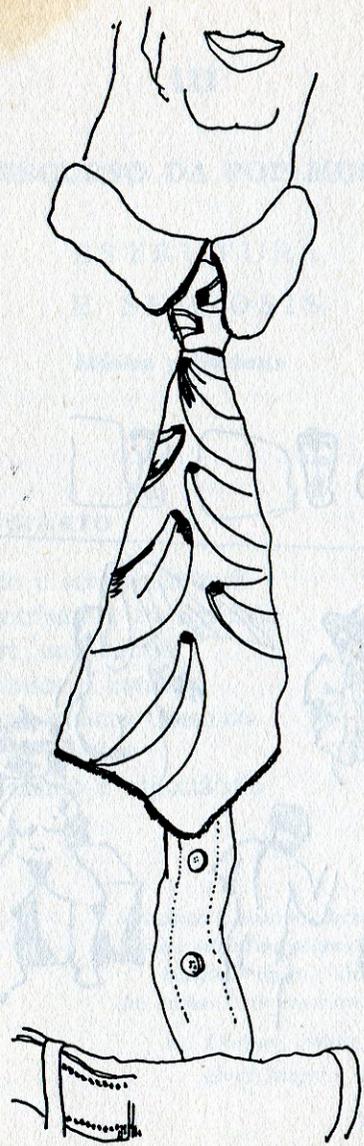
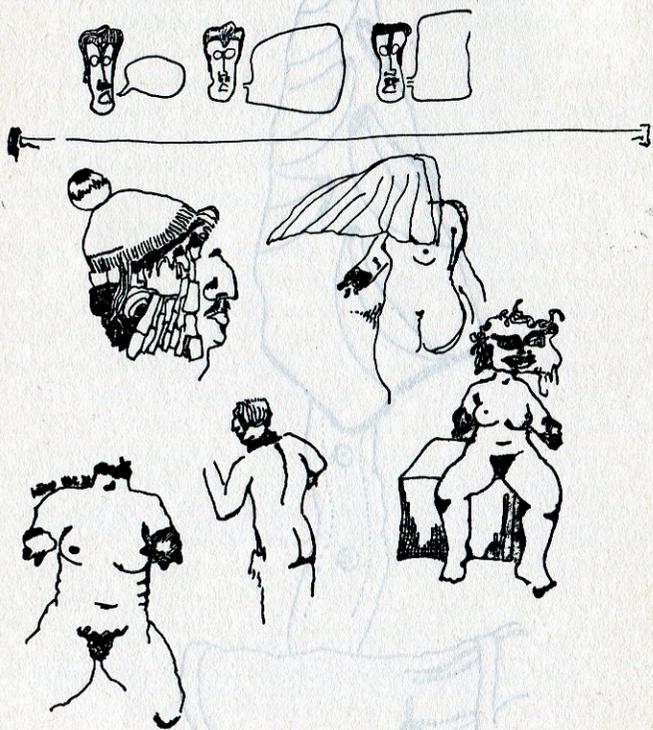
A necessidade do auto-encantamento surge em todos os nossos actos, é uma emergência do imaginário é o elogio do sonho e da potência onírica, é o repouso suave da substância neurótica e a volatilização dos recalcamentos íntimos.

Função poética de vida, criadora e libertadora, mas perigosamente alienada de certas realidades sócio-económicas (2).

Há uma única solução: a conciliação do tempo político com o tempo estético — por termo imediato aos dois conflitos temporais dissolvê-los num para-lá dos tempos, negá-los na ilimitação da liberdade.

---

(1) *Este livro, repito-o, não é para* «defender» *a* «droga»*: Considero condenável o uso de psico-trópicos que causem vício e arruinem o indivíduo. Não condeno etnológica e sociologicamente o uso de produtos estupefacientes da família da marijuana; inserindo esse uso nos momentos de ócio necessários para a vida humana. Integrando esse uso numa prática revolucionária constante e anti-burguesa.*

(2) *Hoje os políticos são homens privilegiados: ocupam* 90°/₀ *dos meios de comunicação (rádio TV, imprensa), usam gravata, são moralmente «irrepreensíveis», podem viver em palácios bizantinos, usar grandes carros, estarem imunes e podem, sobretudo, dirigir as massas, serem chefes. A China é inimiga da América, mas Mao oferece um banquete a Nixon. Não há duvida que a política beneficia quem a pratica: os cientistas, os artistas, os intelectuais e os trabalhadores são ignorados a favor dos políticos: alguns que o são apoiados, até, na maior das farsas fascistas, numa psicologia de recalcamento e frustação, no ódio e na repressão.*

# III

## DISCURSO DA POP MUSIC

### ESTRUTURA E SEMIOSIS

**Música polivalente**

**SUMÁRIO**



*«Os objectos mudam, deixados às suas qualidades adquirem propriedades novas. Ganham vigor. Deixamos o império dos sonhos e entramos em novas realidades.*

in: *Drogues, ivresse, aproches. Ernst Junger.»*

*«Do rio que tudo arrasta se diz que é violento. Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem.»*

B. Brecht:

*Poemas*»

## 1. Métodos e Semântica do Rock

Se o termo «rock» usado neste ensaio diz respeito aos aspectos estrictamente formais, o termo «pop» é mais amplo pois que comporta outros (e todos os signos que se investem no discurso musical do rock (movimento, ideologia, política, cultura, técnica...)

Não há portanto qualquer ambiguidade no uso de «rock» e «pop».

O rock caracteriza-se por fenómenos semânticos distintivos e especializados: é um discurso descontínuo e fragmentado por sequências diferenciadas e homogeneizadas em hiatos do processo de colagem. Cada uma dessas sequências comporta ritmos regulares, sincrónicos (raras vezes assincrónicos) e institui-se sobre oposições rítmicas binárias (nem mesmo a pop progressive fugiu ao binário).

Essas sequências são disjuntivas, surgem semânticamente como pontos de fuga da lógica interna de colagem. O discurso principal (feito de sistemas melódicos-harmónicos e rítmos binários) é permanentemente ornamentado de sonoridades e/ou discursos periféricos (contraponto, sons naturais, sons gravados, bandas-citações, alterações materiais do discurso originário):

O que distingue o rock da música electrónica contemporânea é a ossatura do discurso original/principal que sempre se compõe de tecidos melódicos tonais ou modais e ritmos isocrónicos ou/e simétricos.

É certo que a secção rítmica (vinda do jazz mais tradicional) não subordina estrutura rítmicas dos solistas ou das zonas orquestrais (já nos *Beatles* de «Back in USSR» até aos mais actualizados *King Crimson* isso se verifica). As fundações rítmicas destes (solistas e orquestra) podem ser absolutamente diversas, dissimétricas e até não-isócronas.

A pluralidade de elementos recolhidos para a génese discursiva é absolutamente arbitrária e, combinada posteriormente na massa fundida dos elementos electro-acústicos.

A utilização de instrumentos puramente acústicos é rara (característica da folk song que já pouco tem que ver com os rótulo «pop», embora seja descaradamente usado, da balada «contestatária», (esta sub-espécie fedorenta da música ligeira dita «canção livre ou ainda «música do povo» ou também «música revolucionária» de acordo com o oportunismo e atrevimento de cada «artista»); e também é usado para certos efeitos predetermináveis da composição pop — o que se verifica, e em todos os casos é o uso da amplificação electrónica... A interferência da alteração eléctrica dos sons é condicionante de toda a experiência espacial da pop music.

Recursos irresistíveis e hiper-trópicos a efeitos larsen, sintetisadores, moduladores, distorsores, numa constante emanação de esplendorosos ruídos/frases eléctrónicos.

O seu uso (e abuso) é empírico e dificilmente racionalizável, já que na música electrónica, erudita, as massas sonoras eléctricas são provenientes dum controle cibernético/matemático — único meio de poder sistematizar os fluxos electro-acústicos dos instrumentos da nova música.

No rock essa utilização é feita corporalmente, o instrumento é uma extensão do corpo do instrumentista, o seu domínio é mecânico. Na música electrónica contemporânea esse controle é cerebral, o instrumento é uma extensão do cérebro — metodologia racionalista na música erudita e empírica no rock (ou no jazz).

O sistema de signos (policentristas, multi-étnicos, pluri-antropológicos) constrói-se ao mais vasto número de níveis de articulação — chegando por vezes a utilizar as variações mais díspares num só tema (os casos de *Pink Floyd* ou *Hot Rats* ou *Faust* mais recentemente). Os ritmos não são atributos qualitativos como no jazz (em que o discurso é uma qualidade rítmica específica — seja em Monk seja em Ornette) — no rock são atributos quantitativos (Ginger Baker é um grande «batera» porque fórmula vários ritmos simul-



tânea e/ou descritivamente; Billy Cobham e Anthony Williams, vindos do jazz facilmente se inscreveram, e de modo apoteótico, nesta noção rítmica do rock).

Aliás no rock tudo são quantidades que sincretisam toda e qualquer qualidade.

O método de colagem permite utilizar os mais diversos elementos sonoros, inspirar-se nas mais plurívocas fontes musicais.

A textura espacio-temporal da pop ou do rock é plena de referências particulares que são significações potenciais da emanência cósmica.

Os signos pop são a substituição da realidade interior (psicadélica), feitas de elementos descontínuos, alteridades recuperáveis no discurso pelo método de colagem.

A voz, usada como instrumento, e o poema literário/verbal como significado exterior desse discurso é uma ordem figural disfarçada, camuflada, superficialmente consumível na lógica ou ilógica da sequência sonora.

A voz, alterada como os instrumentos, nada indica, salvo o absurdo da sua própria deslocação discursiva e a bilateralidade do significado linguístico (revolução/alienação) e a expressividade semântica do acontecimento musical (unívoco).

O linguístico é secundário na pop e o expressivo é primário (contrariamente a uma canção de Schubert ou um «blue» de Ella Fitzgerald).

O canto é neutralizado na infra-estrutura do discurso musical (o grito incoerente, «oh, *baby*», é um signo de matriz secundária como qualquer outra periferia sonora...).

O rock é uma inauguração do absurdo na tecnologia musical, mais avançada, onde toda a lógica se perde na dimensão irónica do discurso.

*Subamos, pois, poeta, á altura das águias,*
*cantemos sobre os cabelos do mundo.»*

Maiakowsky:

*Autobiografia.»*

## 2. Policentrismo e Trangressão

A música pop é, como se disse, uma música de síntese, operada através de meios técnicos grandiosos e meios musicográficos ou psicológicos simplíssimos. Dupla perspectiva que implica a disposição do discurso como a permanente contradição.

O elemento melódico produz uma série que circula livremente, flutuante, excedente de todos os outros discursos que lhe servem de pano de fundo.

É sobre estes discursos que iremos falar e aos quais chamaremos «matrizes secundárias».

Onde a pop as vai buscar? Precisamente a todo o vasto material histórico-musical disponível: à musica clássica, à música de vanguarda, à música de jazz, aos folclores planetários, às sonoridades concretas, e até, às inspirações fantásticas de certas realidades sonoras esotéricas.

Essas matrizes secundárias emergem não raras vezes para plano de superfície, substituindo dessa forma o fluxo infra-estrutural da melodia básica (nos grupos como *Renaissence*, *Pink Floyd*, *ou Colosseum* e *Yes*) isso é evidente: solos de piano que bifurcam as sequências abstractas das guitarras eléctricas.

Fibrilhas sonoras que subdividem, de modo primário, a estruturação composicional que vertebralmente orienta os trechos.

Toda a multiplicação de referência (o jazz em *Chicago T. A.*, os blues em *Jethro Tull* o calipso em *Santana*, a frase norte-ameri-

cana em *King Crimson*, a linha eléctrica em *Hawkwind* como horizonte sonoro, estético, a convulsão dodecafónica nos *Genesis*, etc.. ) submerge a leitura monotona-obcessiva do tópico melódico e expulsando a sua referência entorpecente rompe o círculo do que seria a música ligeira — impõe-se como singularidade usurpadora para imediatamente ser descoroada e dar lugar a nova instauração de matriz secundária.

A capacidade de articular diversas matrizes secundárias pertence aos grupos pop de grande qualidade (*Colosseum*, *Gentle Giant* ou *Pink Floyd*...)

A matriz secundária preverte a matriz original (seja um blue de Bessie Smith, uma ária de Verdi, uma base rítmica africana, um solo de sitara indiana) pois a desfigura até ao último detalhe, de acordo com a gravitação humorística de cada música — descentraliza o modelo do seu discurso originário (que seriam, nos exemplos e respectivamente uma blue-song, uma ópera, um batuque ou uma regra). É um acto de pura iroinia e cinismo, que a seriedade dos adoradores do grande mito musical não pode compreender e deixar de condenar.

Fenómenos sonoros (poli-muitos; centrismos-vários centros) que provêm da profundidade dos discursos originais e que no rock surgem epidérmicos à superfície e rapidamente são reabsorvidos para núcleos de sólida violência continuada.

A única oposição que o músico pode impor às matrizes secundárias é a impenetrabilidade das massas eruptivas, que a composição prevê, ou a estupidez amorfa duma melodia irrisória (os *Tangerine Dream* são hábeis neste mister).

Mas esse organismo central não se consegue de modo arbitrário, exige grande inteligência e capacidade de criação — o acto de opôr o simples ao complexo não é fútil (aqui os *Atomic Rooster* ou os *Who* estão salvos...).

O tecido do arranjo é assim mesclado de várias referências, simulacros e evocações de macro-realidade histórica da música. É uma operação de transgressão e ataísmo, já que penetra zonas proíbidas pela lei do conservadorismo e contesta aberrativamente a teologia da música erudita.

O policentrismo é um teatro multiplicado, poli-cénico, fragmentado em cenas musicais que se ignoram (sem qualquer relação) e que sem representarem nada se reduzem a sons, gestos,



corpos, vibrações. A pop (como toda a *pop-art*) é a demistificação da super-música, já que a dissemina em séries divergentes.

É desconstrutiva e descentralizadora. A infra-estrutura pop (organizada de melodias, escolhas de instrumentação, de ritmos alinhados em sequências lógicas, de roturas pensadas, de harmonias pré-destinadas) é o sentido-acontecimento (é a pop) e não é música ligeira ou balada imbecil ou etno-música simuladada, porque em volta desse acontecimento (infinitivo) se introduzem e distribuem outros acontecimentos musicais (folcloricos, clássicos, electrónicos ou jazzísticos...).

Essas matrizes segundas são um cosmo incoerente e absurdo que rodopia em volta do outro cosmo: o da ordem e o da esfera em que todos os acontecimentos sonoros são dispostos centrifugamente.

A matriz secundária é iridiscente, irradiante, explosiva — o pólo central é convergente, absorvente, fixo.

Certa pop recorre apenas à orientação de superfície, estrutura-se sobre zonas de matrizes secundárias, mas perde sempre em dimensão e coerência (os casos de *Yes*, de *Grateful Dead* ou *Comus* ou *Traffic* são evidentes. Os *Genesis* ou os *Blind Faith*, pelo contrário, escolhem um discurso sintetizante-sintetizado, sujeito a formas reconhecidas e atributos afirmados que apenas prevalecem devido ao alto grau lógico que aparentemente nos apresentam.

O policentrismo, recurso a todas as fontes sonoras do cosmos (já característico do jazz) distinguiu-se aqui porque o jazz dissolve o seu sentido num outro sentido específico (estéreo-especificado) e a pop o reconduz, o remete, o avalia sempre na identificação possível da fonte originária.

Emerson, os *Nice*, os *Blood S. T.*, os *Big Brother*, Elton John, Rick Wakeman deixam transparecer o elemento secundário, a lei da semelhança e da identidade permanece no incólume e no inalterado.

Protege a pop a generalidade e a verdade do pensamento singular, mas mistifica-o monstruosamente na execução deficiente.

*«Escravo de loucura e tédio bem*
*pouco tempo foste ébrio e doce.»*

G. Ungaretti:

*Sentimento do Tempo.»*

## 3. Pop-art, anti-cultura

Se a experiência psicadélica fosse metafísica (exclusivamente mística) ela era irredutível ao acontecimento corporal, à física do mundo (no nosso caso à manifestação acústica do rock ou da pop).

A pop é uma realidade que imita a singularidade parapsicológica da experiência psicadélica.

Conceito (o psicadélico) que determina o acontecimento e que obriga a crítica (contra todos os rótulos absurdos do capitalismo e da mentira, que a toda a música ligeira chama «pop») a reconduzir o discurso musical a sua verdadeira origem (o discurso psicotrópico).

O pensamento do músico pop percebe o que forma e forma-se com o que a experiência lhe deu. O *acid-rock* é uma tomada de consciência que o músico tem deste facto (*Country Joe and Fish* ou *Jefferson Airplane* reivindicam as suas músicas de «emanações naturais do ácido licérgico»).

A pop tem como função produzir musicalmente (no rock) a singularidade universal do pensamento psicadélico.

Multiplicidade de códigos musicais dispersos, a pop torna-se uma repetição de modelos psicadélicos.

Os sons da voz (emanações vocais que podem utilizar palavras) são, como diria Foucault, recortes de fonemas, morfemas, semantemas, donde a profundidade do corpo oral se separa do sentimento incorporal da música. Séries divergentes de sentidos, fono-descentralização, em que os cantores/vocalistas se destacam na indiferença do significado das palavras (*oh yé, love/love, fuck the cop*)...

A poesia pop (exceptue-se a do significado directo como em Dylan ou *Doors*) é uma irregularidade intensiva, dissolve o eu, condicionado na linguagem, e transporta-se para o *nada*, o infinito assintáxico.

Repartindo fonemas no discurso, volta indefinidamente à mesma posição (uma frase, um grito, uma palavra, um grunhido) é a afirmação múltipla do absurdo. Na multiplicidade maravilhosa das palavras/gritos/sons onomatopaicos tudo volta ao mesmo, revela um pensamento a-categórico, nihilista. Diz Foucault sobre Warhol (e isto aplica-se á pop): «dizemos sim à estupidez, vêmo-la, respeitamo-la e apelamos docemente para a total imersão —*in Theatrum Philosophicum*».

Os acidentes miseráveis e imbecis do *american way of life* recontados até ao infinito nas letras de Zappa, *Jethro Tull*, *Grateful Dead*, Jim Morrison; o fantasma publicitário e anódino nos *Beatles*, *Rolling Stones*, *Gentle Giant* — a poesia do teatro imóvel e acéfalo das palavras em *Led Zeppelin*, *Stooges* ou *Roxy Music*, arrastando a lânguida perversão das palavras, impondo-nos o sistema da obscenidade.

A superfície musical, pontualística, vibratória, ressonante, descentrada e móvel, assimétrica e (acrescento) descomplexada, fluida, explosiva, que acentua barrocamente o acontecimento musical da profundidade (também no rock: irracional, imbecil, indolente).

Afinal o rock é um jogo de elementos da estupidez e da inconsciência — mas é um jogo superior desses elementos (tal como a *pop art*, o *minimal*, o conceptual, o *happenuing*, *o living-theatre*, o cinema *underground*, a poesia concreta...) jogo superior, dizia, que realiza a beleza das coisas simples (e estúpidas) e contesta a prepotência dos super-homens que utilizam o excedente do trabalho humano (os exércitos, as grandes seitas, as multidões, os grandes meios de comunicação) e que submergem o homem na exploração do homem e tudo reduzem ao feio, ao violento, ao tenebroso, ao despótico; que realizam numa só palavra o projecto da Grande Estupidez (na Guerra e na Religião). É aqui que se incide uma crítica social revolucionária como a do Gilles Deleuze ou dos (garanto) *Roxy Music*... actualização da filosofia maldita de Friederich Nietzsche e reabilitação histórica das sociedades onde a droga (o seu uso como vivência estética) era (ou é ainda) permitido e habitual.



O meio estético sempre se opôs à implantação do reino da Grande Estupidez, é um jogo de contingências e simplicidades.

O músico pop mascara-se para não ser confundido com o homem vulgar da integração unidimensional, engana as palavras e as linguagens para não impor os circuitos fechados do domínio, exulta nas formas helicoidais da música, para não viver no eterno horizonte da distribuição repressiva.

A crítica ao rock e à pop serve para uma coisa: para libertar o auditor e o músico do pré-fabricado elucidá-lo da contradição do mundo. O irrisório não é o desprezível, é a autonomia do puro e do simples e só pode ter, como nas figuras do divino Marquês de Sade, o aspecto e a face do patológico e do demente — a inversão de tudo o que o reino da Grande Estupidez (da Guerra e da Religião) pretende mostrar como Sublime e Perfeito.

Jerry Garcia, grande solista dos *Grateful Dead*, grita simbolicamente a destruição e a irracionalidade, o obsceno e o maldito — é uma defecção virulente da Grande Estupidez, a putrefacção da ignomínia que são a Religião e a Guerra.

Há alguma teoria marxista que o possa reprovar?

*«E há dias que vejo com excessiva clareza*
*E há dias que sou toda a gente que encontro.»*

L. Ferlinghetti:

*Como eu costumava dizer»*

## 4. Electrónica e Estilo

A pop music organiza os seus discursos dentro de sistemas de reprodução eminentemente electrónicos. O técnico de som, o «tonemeister», já não é um mero regulador de sonoridades, ele intervém na matéria musical da composição e da improvisação, conjuga, sintetiza, transforma a produção musical dos solistas. É uma figura de pleno destaque.

O papel que a adopção de novas técnicas instrumentais electrónicas representa na pop-music e relevante: obras que surgem sobrecarregadas de intuições fabulosas do ingrediente electrónico.

A escolha arbitrária dos meios de expressão sonora, surge como um ponto de fuga da legislação absorvente da música ocidental. A sinestesia tactil (acaso e gesto) codifica as improvisações macro--acústicas do rock.

A insistência empírica sobre um efeito electrónico-acústico implica um só sentido da própria acção músical e faz emergir explicitamente os princípios mecânicos da abstração e da repetição (os grandes solistas de guitarra eléctrica: Hendrix, Page, Clapton, Mac Laughlin são ilustrações bárbaras desta semântica específica da pop).

O músico pop, neste processo de abstracção e repetição cumulativas, dá uma integração significativa da sua experiência pessoal, grande liberdade no plano temperamental, vivência da impulsão do momento, extroversão que exprime a liberdade das paixões.

A vibração electrónica actua muitas vezes sobre o músico e então o solista e tão sómente o resultado dessa vibração, não intervindo, incapaz, na lógica musical. O primitivismo selvagem dos solos de Townshend, Ryptal, Coryell, Zappa ou Santana, Hendrix (sempre Hendrix) demonstra esta posição do artista.

O músico abandona-se na alucinação interior e na torrencial magnética da instrumentação.

Na pop a luteria dos instrumentos não é inventariável: desde os instrumentos clássicos ocidentais às mais ancestrais panóplias afro-asiáticas, até à mais avançada técnica do momento instrumental electrónico. O espaço sonoro electrónico é uma selva mágica, onde as operações do espírito apenas se vislumbram entre a lúxúria da vegetação sonora.

Nada é previsível excepto o que é fluxo racional, excepto o que o domínio intelectual subordinou no técnico, excepto, a ressonância singular duma escolha semântica.

A amplificação do instrumento eléctrónico cria situações de interdepêndencia extrema, campos unitários da consciência dos instrumentistas, re-inserindo o espaço acústico micro-cósmico no espaço electrónico macro-cósmico. Sentimos isso nitidamento ouvindo os deboches electro-experimentais dos *Gentle Giant*, de Catherine Ribeiro, dos *Can*, de *Amon Düll*, de *Faust*, *de Captain Beefheart*. Os *Yes*, na escolha de gamas electro-acústicos, descrevem a crise subjectiva do instrumentista, a incerteza dos movimentos composicionais durante a improvisação.

A violência brutal dos *Black Sabbath*, *Stooges*, *dos Grand Funk Railroad*, dos *Jefferson Airplane* atira-nos para a inconsciência fulgurante do choque eléctrico, repercutindo vibrações incontroláveis que levam o músico e o auditor ao estado psicadélico autêntico. A imprecisão dos instrumentos de amplificação (apenas domináveis no rigor estético de *Tangerine Dream*, Miles Davis, *Soft Machine* ou *Mahavishnu*, Ponty), é um campo de relações sonoras não-simultâneas, disjuntivas, perdidas na multi-dimensionalidade do pensamento estilístico (um Sugarcane Harris, por exemplo, expande-se na inobservância dos elementos básicos de improvisação e conduz-nos ao frenesi infernal da electrónica abstracta).

Clapton, um dos maiores solistas da pop-music, fascina-nos porque nos conduz ao prodígio da agressividade organizada com materiais estáticos,, porque nos faz mergulhar na interiorização de mecanismos hiper-trofiados pelo contacto diário com a tecno-



logia electrónica que nos envolve — ensina-nos a dominá-la como animais que somos, e não máquinas.

Não é necessário dizer como e de que maneira o envolvimento sonoro electrónico nos determina (o som do rádio e da tv, dos altifalantes e das máquinas eléctricas, dos *troleys* e dos aviões, das trovoadas e das radiações, das músicas dispersas dos cafés e das esplanadas, das portas automáticas e das *slot machines*, dos *néons* e das condutas electrificadas...) e como esse espaço sonoro é o elemento primordial/instrumental da música pop e da arte psicadélica em geral.

Uma melodia simples na pop, é um halo de vibrações e choques (oiçam-se os *Genesis*, ou os *Amon Düll*, os *Blind Faith*). Esse complexo orgânico de sons electrónicos e abruptamente hiper-trofiado pela violência rítmica (Ginger Baker, ou Palmer, Buddy Miles...) que implicam em cada corte a emanação fenomenal de fluxos electrónicos diferenciados (eis o simples segredo dos grupos menos consistentes como os *Ten Years After*, os *Bad Campany*, *Led Zeppelin*, os *Velvet Underground*, *Quicksilver M.* ou os *Blue Cheer* citando ao acaso...).

A invenção dos solistas pop é a passagem duma forma espacial/temporal a outra: realiza-se na plenitude e na luta contra o instrumento indomável. A guitarra eléctrica (instrumento chave) é hiper-expressiva, só condicionável por sistemas de improvisação e composição hiper-conotativos: o homem, solista, na fragilidade sensível apenas pode perguntar — dar tópicos — sublinhar o discurso incontrolável — a simplicidade da semiótica pop é devida à força incomensurável e cósmica dos efeitos electrónicos: onde se explica o primitivismo e a incompetência ao nível da musicologia erudita.

A juventude, sujeita à macro-violência da Guerra capitalista, compreende, e bem, esta resposta de revolta técnico-musical.

*«Feito de pó e tempo, o homem dura menos que a leviana melodia.»*

J. Luís Borges:

*Poemas escolhidos»*

## 5. Colagem e Acto Cósmico

Sabe-se que a colagem é o elemento estruturativo de toda a arte pop. Elo de união entre diversas semânticas, unificação aparente de mundos separados.

As proposições policêntricas usadas tão ambiguamente, completam-se na alternativa da colagem. A colagem é o horizonte finito dos labirintos das matrizes secundárias: usada pelos Beatles inicialmente, torna-se caleidoscópico e derradeiro elemento nas pop progressiva e psicadélica o grupo *Amon Düll*, *King Crimson*, os *Pink Floyd*, os *Yes*, os *Hawkwind* e os geniais *Mothers of Invention*...).

A colagem é a articulação de elementos disjuntivos e desmembrados, a cristalização de vectores conjuntivos.

A flauta de Ian Anderson nos *Jethro Tull*, serve, a este título, de força sintética no sistema de colagem, estabelece uma síncrese elementar onde todos os caprichos dos restantes instrumentos fazem convergir os seus discursos.

Nos *Cream* ou nos *Country Joe and Fish* a colagem institui-se pelo encadeamento de ressonâncias e na assombrosa reverberação dos solos, é o aproveitamento de escórias (a fermentação dos sub-produtos electrónicos: ecos, modulações, feed-backs...).

A colagem permanente, não intermitente ou interpolada, é confessada na orgia sonora dos *Sly and Family Stone*, Hendrix, do *«Willie the Pimp»* de *Hot Rats*, da selvajaria dos *Stooges*, dos *MC-5* ou dos *Fugs* e dos solos-citações de Larry Coryell.

Já nitidamente pensada e detalhada, rotura súbita mas perceptível, corpórea e exacta (mas perigosamente consumível) ela recorta-se nas improvisações dos *Rolling Stones*, dos *Captain Beefheart*, dos *Deep Purple* ou *King Crimson* e *Mott the Hoople* — caricaturalmente ingénua na arte menor dos *Procol Harum*, Eric Burdon Al Cooper ou *Canned Heat*; infantil nos *Moody Blues* e nos *Fairport Convention*, ou *Steeleye Span*.

Como metodologia geradora, dinamizadora e precipitadora das improvisações, a colagem é um principio de lógica estética de todas as fontes polivalentes.

Os primeiros discos de *Soft Machine* e a grande pop dos *Renaissence* utilizam a colagem numa radical interpretação do Kitsch e o erudito e, veio redundar nas aberrações psicadélicas dos *Love*, dos *Fleetwood Mac* ou dos *Beatles* separados (Lennon, Mac Cartney, Harrison — mais Kitsch, e Ringo, o mais idiota), onde o dilúvio Kitsch realiza o pseudo-psicadelismo e por tal se distribui comercialmente para do subdesenvolvimento cultural da pequena burguesia ocidental.

Já na poesia (letra) da pop este fenómeno da colagem se revelou frutífero: «inventado» por Dylan está magnifica na poética de Leonard Cohen, Simon and Garfunkel e Peter Gabriel ou Bryan Ferry sempre realizando a descoberta literária do mestre Bob Dylan.

Os mecanismos da colagem não são simples: exigem recurso a grandes laboratorios musicais, peculiar controle das matérias sonoras disponíveis e, isto é importante, uma natureza lógica eminentemente sincrética.

A colagem é um sintoma da pop music, correlação íntima da experiencia psicadélica onde o acontecimento músical surge perfeitamente autónomo e emancipado, mas unido por um fluxo magnético comutativo.

O que salvará a ópera «Tomy» dos *Who* e da *Royall Phillarmonic* dos *Deep Purple* é precisamente o sistema de colagem, tónus utilizador do fluxo energético de toda a criação anfíbia.

A colagem não é uma excentricidade musical (como lhe imputarão os eruditos) pois nesse caso em vez de realizar a função semântica do continuum sonoro/musical, dividiria os mundos diversificados que a pop usa como ingredientes.

Também nesta metodologia tem de ter-se em conta um equilíbrio das *qualidades* sonoras usadas (como na música tonal europeia) já que as propriedades acústicas dos instrumentos tem



de ser conciliadas e nunca tomadas pelo oposto. Isso seria admitir a heterogenidade irracional dos elementos da composição. Aponto um exemplo de crassa ilusão da colagem: a rapsódia da música ligeira e, um exemplo de realização optimal da colagem como aglutinante de forças estéticas: «o *Wheels of Fire*» dos *Cream*.

A frouxidão dos elementos sintéticos utilizados por músicos pop como Donovan ou Lou Reed, macula a qualidade músical e fá-las raiar as fronteiras da música ligeira.

Os negros da pop (exceptuem-se alguns como Hendrix, Miles, Stevie Wonder, Anthony Wiliams...) não tiveram nunca a noção exacta da colagem — os seus discursos tornam-se continuidades — variedades semânticas, jamais capazes da universalidade do Jazz ou da categoria cósmica da grande música pop.

As colagens são de dois tipos:

Por adjudicação de elementos homogéneos (ex: os discos dos *Genesis* ou «*Caravanserai*» de *Santana*). Por sobreposição heterogénea de elementos («*Carnival in Babylone*» de *Amon Düll* ou «*Ummaguma*» dos *Pink Floyd*). A grande improvisação é aquela cuja trajectória dos signos sonoros reconduzirá inevitávelmente á estrutura do elemento de coesão, próprio da colagem — o solo que se separa e desprende desse elemento redunda objectivamente na dispersão e acaba na afirmação da personalidade paranóica do solista: vai contra o espírito solidário e comunitário da ideologia tribal da pop-music.

Se o campo racional prevalece na música erudita e campo do visceral enforma o Jazz, a noção mágica do supranatural e do parapsicológico determina a qualidade específica da pop: hiper-realista.

> *«Rolamos cada vez mais cerrados pelas garras da Terra, pela raiva dos homens, pelo rancor das raças.»*
>
> Aimé Cesaire:
>
> *Antologia»*

## 6. Ritual e Poética

O espectáculo da pop músic realiza-se sobre parâmetros dum ritual imaginário.

Todo o ritual implica arquétipos (gestos, vozes, instrumentos, indumentárias, palavras, movimentos, cenas, finalidades) que se instituirão em cada actuação musical: tal como as leis gerais da experiência psicadélica — uma emoção sub-conscienet que é a realidade última duma arte definida.

A importância destes cerimoniais é já conhecida: os cabelos longos (com cortes especializados), as roupagens feéricas, estrondosamente provocantes (*Rolling Stones* até *Velvet Underground*), gestos de consagração e réplicas cosmogénicas da iniciação do psicadelismo (os *Hawkwind* e os *Jefferson Airplane*), o simbolismo das litanias malditas e exotéricas (*Black Sabbath* ou *Genesis*), os modelos míticos da beat e os ritos orgíacos do drama patético da droga (*The Band* ou *Colosseum*), a virtude e a restauração de lugares paradisíacos (*Pink Floyd*, Edgar Froese, *Renaissence* e, porque não, John Lennon) a emulação dos heróis dos comic's e da fábula da mitologia universal (em *Amon Düll* ou *Van der Graf Generator*) eis a exacerbação sodomítica, e legendária festa dionisíaca da era eléctrónica (Alice Cooper, Nico, David Bowie, *Roxy Music*), *o* «show» hiper-crítico do espectáculo pequeno-burguês americano, (Zappa, *Traffic*, Emerson); a cerimónia satânica da revolução (nos *MC-5* ou nos *Fugs*), a festa de Baco (J. Joplin e Jim Morrison com os

*Doors*) ou, finalmente, a quietude intelectual do mistério órfico (em Dylan e Cohen...).

Esta mitologia prosaica testemunha o carácter «não histórico» da memória popular, a transformação de ídolos e deuses em arquétipos da sociedade industrial, experiência mística colectiva — eles, os grandes sacerdotes, as vedetas do capital, os monstros do espectáculo (do divino *E*lvis Presley ao Grande-Eunuco Lou Reed, das marionetes pequeno burguesas dos *Beatles* aos ciclópicos *Who*) iluminam com os seus raios celestiais o obscuro espectáculo da terra, estrelas cintilantes da consciência duma juventude adormecida; chegando como meteoros às casas, aos recintos; aos estúdios, às ruas, aos campos através dos «media», discos, TV, rádio, livros, revistas, boatos — tornando-se paradigmas da moda e do luxo, sugestionando a festa popular, proclamando a nova estética às comunidades.

Depois da queda das «stars» hollywoodescas são os ídolos da pop músic que comandam os rituais da colectividade jovem.

Eles, diáriamente subjugados à música, controlados pelos empresários, perseguidos pelos capitalistas, agrilhoados pela obrigação comercial, vendidos a tudo e a todos, são afinal o espelho desta sociedade de corrupção c violência.

A música tem o seu ritmo bio-cósmico, alimenta uma outra música interior: do corpo: nos a Rolling Stones as civilizações evocadas conduzem os músicos (e o público) à reactualização dos ritos dessas próprias civilizações.

Os *Faust* ou os *Tangerine Dream* procuram recompor cenas rituais do mundo psicadélico, são a realização da Utopia.

Santana é a evocação da cultura centro-americana, a crueldade índia, o explendor das cerimónias locais perdidas na ilusão dos tempos. É por isso que a pop music vai tão profundamente penetrar os corações das massas.

Ela, é o ritual do Kitsch — o mau gosto e a regeneração dos simbolismos místicos esquecidos — realiza a noção de música que Wagner tentou por si só: a restauração da mitologia histórica. Mas a pop (ao contrário de Wagner) não pode ter a admirável visão apoteótica da música clássica, perde-se no acaso das imagens análogas, é movimentada no magma da cultura electrónica — a sua velocidade é vertiginosa, os seus processos são de dissolução da forma e não da construção monumental do Mito.



O rock utiliza todos os rituais, sem descriminação: os do tango, os do Vudu, os do nazismo, os da cosmogonia — decobre que cada música corresponde a um rito específico mas perde-se na imensidão de todos os princípios mágicos: vive na época vitoriosa do materialismo que é a recusa das plenitudes primordiais.

A exégese sociológica da criação mítico-ritual da pop não precisa de voltar à História; a genése do seu cerimonial está bem próxima: provém da experiência psicadélica, só dela.

Os seus modelos, arquetipais estão no discurso da esquizofrenia: o transe e a imitação, a fuga e o terror.

O músico exorcisa esse discurso, instaura rituais de evasão aos quais o público adere.

Numa sociedade como a chinesa actual, estes rituais pop pareceriam tão estranhos, dementes e imorais que seriam o retrato ímpio da criação patológica — mas na comunidade do capital elas são tão sómente o sentido profundo do comportamento arcaico que se opõe ao mundo profano do idealismo, que é um esforço desesperado para não perder o contacto com o ser.

É o ritual pop o maravilhoso dos primeiros gestos livres, a veneração apocalíptica da animalidade primordial: é por isso que surge com a força desiquilibradora do arquétipo fatalista, paranoico, constrangedor que preside ao ritual da sociedade burguesa.

Como na filosofia oriental, a pop pretende ultrapassar esplendorosamente a calamidade da condição humana (no capitalismo), surge como um acto de emancipação instituído sobre um ritual, que dissemos imaginário.

*«Ainda o reflexo derradeiro a pedra morta a meia-volta e em seguida os passos na direcção das luzes mais antigas.»*

Samuel Beckett:

*Dieppe»*

## 7. Psicadelismo e Espectáculo

O rock é uma vivência musical do tipo psicadélico (não confundir aqui o termo «psicadélico» com os jogos estupidificadores da terapêutica psiquiátrica; o termo é usado neste livro como sinónimo da criação estética realizada sob o efeito alucinogénico e como tal entendido em Leary, Watts, Marcuse ou Deleuze).

Para isso encena a sua própria ambientação: recorre à distribuição quantificada de fontes sonoras nos diversos espaços do público (infelizmente irreproduzíveis nos discos). Utiliza os efeitos luminosos mais espectaculares: fogo de artifício, luzes estroboscópicas holofotes gigantescos, projecção caleidoscópica de filmes (referenciados à guerra do Vietnam, ao Biafra, a Revolução Russa, à festa revolucionária Chinesa, ao quotidiano americano, à tradição europeia, à paisagem tibetana, etc... exprimindo sempre a sua visão cósmica do universo e da existência). Dissemina movimentos rítmicos corporais alucinantes, convenciona cerimónias sacralizadas na religião pan-universal de cada fluxo esquizóide).

Reclama a experiência inconsciente, a redescoberta do mundo interior (que Ronald Laing e a escola anti-psiquiátrica gritam como direito humano primacial), subentende radicalmente o fim dos nacionalismos e dos círculos alienantes — fá-lo de forma escandalosa, como uma defecção.

Numa citação de R-U Kaiser, Ravi Shankar, um nome de cultura psicadélica afirma: «direi que há dois sons diferentes. Um

deles é o audível, enquanto o outro não pode ser percebido pelo ouvido humano. Trata-se de um som que emana da profundidade do espírito que só pode ser compreendido na interioridade íntima... significa a possibilidade de alcançar os últimos conhecimentos... libertam-nos completamente do ego... sem necessidades físicas materiais... ficam em situação de ver e ouvir coisas que estão vedadas a um ser normal.»

O que a filosofia oriental já havia descoberto pelos processos espirituais, encontrou-os a pop na estética psicadélica. A experiência é uma descoberta interior. Os grandes místicos (Lao-Tseu, Blake, Buda, Cristo, Rasputine, Maomé...) conduzem certos paradigmas do comportamento dos músicos pop (ou dos cultores hip) — a civilização psicadélica não abrange apenas a pop-music, ela elege Cage (nas teorias aleatórias da música Zen) ou Shankar (um guru que resolveu trazer a paz para a new generation através da música indiana, na qual é mestre incontestado). Estas escolhas ideológicas não são vãs: toda a musica pop (psicadélica) se converteu e transformou técnicamente. Varése ou a música birmanesa estão sub-estruturalmente incluídas no vasto movimento musical pop.

O ego «normal», falsa e compulsivamente adaptado ao real é dissolvido no estado de loucura da música rock, faz emergir os estados contemplativos e meditativos da alienação.

O «love» (amor) transpira da intensionalidade de realizar o belo: cada grupo pop preserva para si uma missão redentora e messiânica.

Quanto mais o espectáculo pop se ligar ao maravilhoso, mais a salvação de cada ego participante está eminente (como na metafísica de Dali ou Mahler, Borges ou Hölderlin). O espectáculo psicadélico terá de ser uma cerimónia de *amor e beleza*.

Afinal toda a contradição se evidencia: o horror da ligação com o capital e a serenidade da realização da beleza.

O segundo aspecto como que compensa o primeiro e o músico se torna inocente.

Satie imolara a imagem *dádá* no espectáculo sonoro e Scriabin organizava a sua música com efeitos luminotécnicos, já há muitas dezenas de anos.

Hoje a lumino-dinâmica de Xenakis e, que revive os conceitos para fogo de artifício real de Haendel no séc. c. XVIII, ou a função dionisíaca da música, na Grécia, aliada ao teatro.



Sonhos dos grandes músicos que se realiza na exterioridade —, mas que na pop apenas serve para acentuar o fantástico interior, para o motivar.

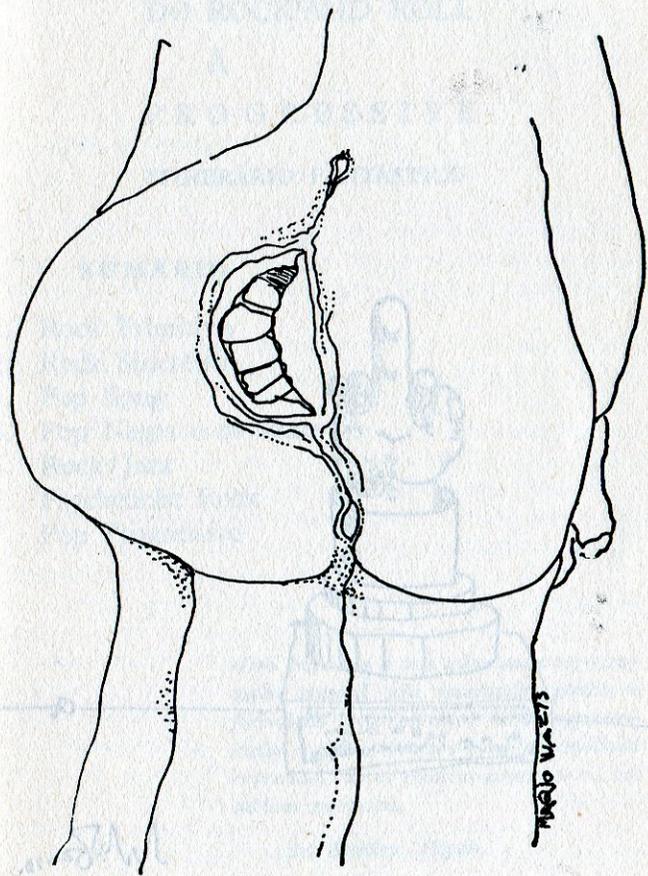
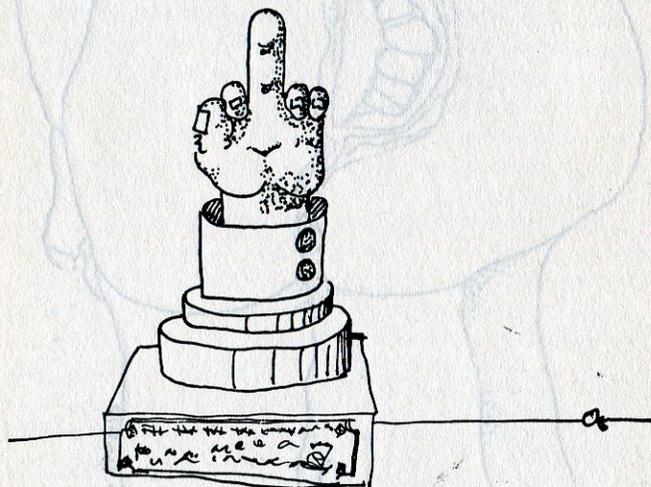
As cinco drogas psicadélicas L.S.D. 25, mescalina, a psilocibina, a D.M.T. e a canabis predispõem, segundo Watts, à experiência mística — muitos músicos da pop (grande parte) perfilham esta ideia — eu procurei mostrar como, *numa perspectiva materialista*, a, experiência mística é uma ilusão que, todavia análoga à psicadélica, é um dos muitos elos entre o mundo real e o mundo parapsicológico da alucinação psicadélica. Ora na música isto é evidente: a música psicadélica (género do qual a pop é espécie) realiza tão sómente a experiência psicadélica por uma via intelectual, sensorial e parapsicológica, jamais pela via mística: um grande místico não é obrigatóriamente um grande músico psicadélico — aliás, e também o demonstrei, outros valores que o místico estão investidos no rock: sexuais, políticos, históricos, rituais, biológicos, químicos... que a ideologia mística invade a ideologia da comunidade psicadélica isso é outro facto, facto esse que condenei em absoluto e em favor duma necessária consciência da luta de classes, duma imprescindível percepção das contradições actuais sócio-económicas. Mas vinquei, julgo que suficientemente a necessidade absoluta da realização estética, da qual o psicadelismo é uma das mais avançadas e completiva... [1]

---

(1) *A obra do escritor-etnólogo Carlos Castañeda é um documento importante para a compreensão do psicadelismo.*

**O livro de Ernst Jünger «Rauch und Drogen» é a mais valiosa investigação da História Psicadélica.**

*Os depoimentos de Huxley, Leary, Foucault, Cocteau, Baudelaire, De Quincey, Burroughs (citando alguns), são imprescindíveis.*

*A crítica ao rock e à música pop é simplesmente lamentável. Não recomendo leitura especial deste ramo crítico.*

# IV

# CORRENTES DA POP MUSIC

## DO ROCK'AND ROLL
## À
## PROGRESSIVE

### ITINERÁRIO FANTÁSTICO

**SUMÁRIO**



*«Ora enquanto a arte exige que a representação sensível seja inventada, criada e formulada pelo espírito, nesta representação o que se concebe como maravilhosa expressão, são os objectos exteriores na sua sublime existência.*

in: *Estética, Hegel»*.

*«A sua existência é o real e o sonho.»*

C. Baudelaire:
*Obras Completas»*

## 1. Rock Primitivo

Traçar a História da pop é tecer uma urdidura parcialista de fenómenos e encadeá-los segundo labirintos infernais e enganosos que, procurariam dar ao leitor a sensação de tudo ter sabido sobre «pop music».

Vou referir estilos ou correntes desta escola musical numa perspectiva absolutamente pessoal, sem filiações, nem géneses, nem apologias.

Se falo em nomes, é porque eles são veículadores dum conteúdo específico. Falar de F. Pessoa é localizar o momento histórico em que ele teve um papel decisivo a desempenhar.

Estas referências são «banalidades de base» da pequena história da pop e têm uma vantagem: evitam confusões de produtos representativos com falsos e inventados.

(Assim, abrindo um parêntices recto para Portugal, direi que neste País não houve *um único valor positivo* da pop — talvez um balbuceio no corpo musical dos *Chinchilas, Nomos, Kama Sutra e Objectivo* (já dissolvidos) e o resto não passa da mais misérrima mentira. Ponto final no assunto).

Vamos ao *Rock Primitivo*: começa ele no caos demoníaco de várias produções convergentes: rhithm-and-blues, as folk songs, os corais negros (espirituais e gospel), as tradicionais folclóricas dos países europeus que colonizaram a América, as consuetudinárias modas amerídias. o Jazz, a música clássica — tudo o

que pudermos inventaríar de convergente e disseminado no espaço geográfico anglo-saxónico.

Começa aí como música ligeira mas com um pequeno senão: não é música de ambiente mas de anti-ambiente: ou seja não tendo graves dissemelhanças com a semântica da música ligeira apresenta já qualidades que o consumidor médio não pode aceitar — mesmo ideològicamente está ligado a «pequenos» conflitos no seio da sociedade anglo-americana: os play boys, os loucos do volante, e das motocicletas, os vadios, os bêbados e os drogados (ainda não usando as drogas psicotrópicas, mas drogas suporíferas e barbitúricas) os *«enragés»* desta comunidade electrónica que desponta nos anos cinquenta (fins).

Inclui já inovações perturbadoras da ordem musical: futilidades técnicas que se vão previlegiando na instrumentação electrónica: os amplificadores ou as guitarras eléctricas.

Os vocais são assustadores: vociferações, gritos histéricos, onomatopeias, frenesi de poemas absurdos e Kitsch.

Anunciando, aliás, começando o conflito de gerações mais grandiloquente da História ocidental.

Não cito o facto por acreditar no conflito de gerações como uma luta de classes, mas pela simples razão de ele existir realmente e por saber a sua causa: as tecnologias evoluiram tanto desde a década de 50 que, quando uma geração se esforça por se adaptar ao seu envolvimento, ràpidamente se sente confrontada por um novo que, lògicamente, irá ser adaptado com maior rapidez pela geração menor ainda não viciada na tecnologia deposta.

Como cada tecnologia fermenta as suas morais e as suas filosofias e pressupõe certa cultura, o conflito de gerações surge então, e não se pense que ele é tão insignificante quanto o conservadorismo o pretende reduzir: desprende fluxos de revolta incontrolável como vimos suceder nas nossas sociedades até aos nossos dias.

Semanticamente o rock primitivo pouco tem que se lhe diga: liga-se, em tudo; á música ligeira.

Iconologicamente representa o fim da hegemonia da moda cinematográfica e o início da hegemonia da moda psicadélica.

Bill Haley ou Ricky Nelson são vedetas famosas mas a idolatria que Paul Anka e (ainda mais: o «sagrado» Elvis Presley) suscitaram não encontra precedentes estatísticos na história da música só superado pelos *Beatles*.



A acústica electrónica aglutinando já todas as funções básicas musicais (a rítmica, a melódica, a harmónica) em súbita implosão-explosão de efeitos vibratórios intensificou a vivência musical do público.

Os signos são hiper: melodias paupérrimas já que o controle do material instrumental é deficiente, despreocupação com a coerência dos vocais (inadaptados a fenomenologia eléctrica).

Ablativos da fúria individualista, as vedetas do rock são o princípio máximo da descentralização e da pluridimencionalidade do eu na multidão solitária (*vide* Johnny Halliday).

A mensagem estética é energia eléctrica: radical, difusa, despolarizada, totalmente fragmentária.

Virús tóxico da elipse sublime que a música ocidental desenhava desde a Renascença até ao Dedecafonismo demonstra cabalmente o fim da constituição «Gutemberguiana» da cultura visual-literária do ocidente e da era mecânica.

É o primeiro e o mais evidente trauma musical da era cibernética então florescente (computadores que o sistema começa a usar no domínio das coisas e das pessoas).

A figura de Elvis Presley, repelente sob todos os aspectos, não é susceptível de se moralizar, é a figura duma grande vítima (que não devemos lamentar).

O *pathos* e o humor instalam-se na música — abre-se a fenda carnal da música pop futura, que sempre se ligará à doença que a cibernética provoca na animalidade do homem.

É um sintoma esquizofrénico incurável, como já vimos.

«*Nunca compreendi os prazeres da pobreza.*»

Norman Mailer:

*Deaths tor the ladies*»

## 2. Pop Song / Rock Folk

A TV atraiçoou o homem libertário. As profecias de Mac Luhan não se cumprem ao nível da *new left* (nova esquerda) mas apenas nos antros da pequena burguesia: onde se vertem as ideologias mais fétidas e os produtos estéticos-morais mais decadentes e reaccionários (isto em todo o mundo: a TV vigia directa e diáriamente as massas). O marginal *não* vê televisão.

Esta introdução vem a propósito da cultura tecnologica que se forma paralelamente ao superintegracionismo da televisão e dos meios de informação actuais.

Esta cultura (que engloba também a *hip*) continua a realizar os meios anteriores como canais estéticos.

Não é de admirar pois que a canção tradicional se tivesse imiscuido triunfalmente no mundo psicadélico. E a pop-song um sub-produto pop, que apenas emergiu ao alto nível com Bob Dylan, expressão fria e primitiva da melancolia interior.

Música de contacto afectivo cristalizado, contráriamente ao hiper-expressionismo do rock.

Podemos dizer que realiza a monotonia da experiência psicadélica com estupefacientes (marijuana ou hachixe). Indiferente a todos os ritmos do rock primitivo (surf, twist, hully-hully, mashed potatoes, charleston, madison e tantas epidemias do yé-yé) não adapta a instrumentação electrónica.

Música rural, (ao contrário do rock que é urbano) explora as últimas possibilidades da música nómada e de instrumentação ambulante.

Reaccionário na sua natureza técnica embora justificada como recusa da dissuasão brutal da TV (lavagem cerebral quotidiana).

Afirma também, retrogada, mas lógicamente, a possibilidade da vida no campo, onde a música pode chegar com uma simples guitarra acústica e ser entretenimento da comunidade rural nas horas de trabalho ou ócio.

Paradoxalmente é a mais politizada: não só porque os seus requisitos técnicos não necessitam de grandes compromissos com o capital (uma guitarra é acessivel a qualquer bolsa), mas também porque se realiza numa via antes oral que musical, antes poética que sonora. É o pretesto ingénuo, mas eficaz, dos trabalhadores rurais, dos presos, dos errantes, dos bairros sub-urbanos (Donovan é um exemplo...).

A balada é o seu género principal. Utiliza igualmente o blue negro, a canção ligeira ou folclórica.

Pete Seeger (ligado ao levantamento político-musical da canção tradicional) e Woody Guthrie (outro especialista do *western--song* ou da *country*) são os principais inspiradores, sem jamais se imiscuírem no canal pop.

Bob Dylon realiza a grande corrente da pop-song: hábil melodista, poeta de craveira, figura misteriosamente cativante, só por si justificou este movimento.

A voz utilizada com surpreendentes recursos (rouquidão, gutural, ressonâncias, colagens fonéticas, inclusão do calão e do neologismo, hipérbatos, ritmos dissimétricos) sobre acompanhamentos monódicos da guitarra não electrificada ou de orquestrações que se sobrepõe longinquamente. Rápidamente se transformou num dos maiores (senão o maior) ídolo da pop até à sua segunda incursão no domínio do rock e da guitarra electrificada — domínio esse que obrigou a modificar a voz e a perder o poder ideológico que usufruia.

Discípulos directos de Dylan (o único realmente válido) são Joan Baez, Richie Havens e Judy Colins.

Joan Baez, de voz caprichosa, cristalinamente «melódica», arrepiantemente «bela», cortantemente «violenta» é sem dúvida um valor deste estilo folk-pop-song tão ligeiro.

Odetta ou Ian and Silvia e Buffy St. Marie são uns entre as centenas de aderentes. (Nos países sub-desenvolvidos a folk song de Dylan descambou uma das farsas mais demagógicas e politiqueira da música ligeira, dita de «protesto»).



E muito recentemente surgiu a revolução de Leonard Cohen.

De estilo autónomo, poética singular, explora melodias tristes, indolentes, duma morbidez doentia mas maravilhosamente sensual.

O calor e a intimidade das suas composições angariou-lhe uma vasta repercursão nos meios comunitários *hip*. A sonolência e a plangência das suas canções são uma verdadeira interpretação do pensamento estupefaciente.

Com os Buffalo Springfield, Chambers Brothers, Joe Cocker a pop-song triunfa na cidade: já ornamentada de efeitos electrónicos do rock, ritmos mais vibrantes, recursos técnicos onerosos e sedentarizados: piano, efeitos psicadélicos, orquestrações etc.

Simon and Garfunkel (líricos e poéticos, ternos e Kitsch); *Mamas and Papas* (um dos melhores grupos corais de toda a pop, com notáveis criações vocais) e Neil Young, Crosby, Stills and Nash (muito determinados pela escola do progressivo rock mas sencionalmente subtis nas vocalizações). Os *Beatles* (após a separação) que se orientam para dispersões etnomusicais do pior gosto.

Morrison, Hendrix, e John Mayall — vocalistas fabulosos na inspiração e na qualidade. A «imortal» Janis Joplin, alcoólica, prostituida, decadente, devassa mas onírica e visceral — a melhor cantora branca de blues incontestávelmente.

E as sodomíticas figuras de Alice Cooper ou David Bowie: o kitsch hermofrodita, o hiper-sexo vocal, o strip-tease da pop. a divina decadência — até ao eunuco Lou Reed, herói de Warhol e do movimento *underground*, dionisíaco como um rio de heroína, obsoleto como um «shoot» de coca — cavaleiro solitário da era atómica — grande vedeta do *comic* musical. Os «bichas» Sparks, na mesma esteira...

E outros vocalistas, anónimos, bizarros, fantasistas... cujo inventário atingiria as centenas e não merece o trabalho que me iria dar... (Elton John, Cat Stevens, Carole King, Spencer Davis).

«*O beijo: Rosa dum jardim de ternura.*»

P. Verlaine:

*Caprices*»

### 3. Rock sincrético

Esta quarta parte do livro agrada a muita gente: é estatística, é informativa, é idólatra: tem centenas de nomes (conhecidos, a conhecer, preferidos ou detestados) e tem a controversa divisão dos estilos — mas achei, por isso mesmo, util fazê-la: nas páginas anteriores ao capítulo «rock primitivo» procurei fornecer dados críticos para as discussões que este 4.º capítulo gera.

E os nomes que eu «esqueci» ou que «não conheço»? O último a lamentá-los serei eu...

O que é o rock sincrético?

É um estilo difuso, hesitante, poli-valente, dispersivo, heterogéneo, multi-discursivo, e, talvez inconsistente da pop — nele podem surgir pequenas inovações, fortes debilitações de macro-estruturas ou também epidérmicas criações estruturais.

Por acumulação de qualificações este rock sincrético impôs as suas determinantes e é o que mais se vulgarizou nos meios ditos «pop» do sub-desenvolvimento.

Os agrupamentos do início, da música pop são todos deste estilo: focos de fermentação, laboratórios de invenções sonoras, catalizadores de tentativas sucedidas e/ou não.

Os *Beatles* ou os *Rolling Stones* são nomes mais representativos (na sua primeira fase anterior a «*Sgt Peppers*» e «*Beggers Banquet*»). Fulcros tímidos e indigestos duma arte ainda em embrião.

Os êxitos de ***The Byrds, Bee Gees, Beatch Boys, Johnny Winter, Animals, Donovan, Kinks, Small Faces, Manfred Man, Blues Breaker, Wishbone Ash,*** ets... sucedem-se na superficialidade dum

público ante-psicadélico, nítidamente ingénuo e inculto, mas já ávidamente desejoso da especulação do campo interior da consciência sublimada.

Os *Faces*, os *Yardbyrds* ou os *Nice* ou os *Steppenwolf* explicam e enunciam já as grandes inovações pop.

Com os *Beatles* e os *Rolling Stones* na vanguarda do movimento anglo-americano surgem conjuntos já decididamente evoluídos (mas nunca realizando os postulados audi-psíquicos do mundo psicadélico ou sempre cedendo à força explosiva deste...) Os *Moby Grape*, os *Quichksilver M. S.*, os *Blue Cheer* (cativantes,) Os *Tyrannosaurus Rex* (pólvora kitsch), os *Traffic* (indecisos e paranóicos), *Al Kooper* (pseudo psicadélico e espectacular), *Kinks* (mosaico de experiências sem sucesso), *Foundations* (demasiado ingénuos na evidência simplista das suas colagens hiper-hiper-hiper) *Iron Butherfly* (monumentais), Os *Beatles* e os *Rolling Stones* são estudados no capítulo I da V parte.

Estes grupos merecem melhor atenção:

*a) Moody Blues:* Um grupo subestimado (e com razão) mas que foi feliz orientador de colagens futuras. Utilização de melodias piegas, inteligente integração das mais diversas instrumentações e efeitos electro-acústicos.

Na temática da sua poesia desponta subversivamente o mundo de Thimoty Leary... Os *Three Dog Night* são, ou poderão ser, seus discípulos-continuadores.

*Family*: ilustra sintomáticamente a crise da deficiência técnica que a pop tem no uso de elementos electrónicos de grande amplitude teórica, mas significa opostamente a ousadia dessa utilização vanguardista. De qualquer modo, um grupo com apontamentos interessantes. (v. *Fairport Convention* ou *Move*).

*b) Velvet Underground:* ligados ao nome de Andy Warhol estes instrumentistas perfilham as teorias do mestre do cinema *under ground:* a matéria musical é heterogénea e procura impor o campo alienatório experimental, desmistificador da teologia da composição. É *pop art* pura que nada mais oferece que o rasgo da intuição, que o lado surrealista das coisas.

O seu mundo será amplamente realizado nos *Who* em *the Band* ou *Jefferson Airplane* e é próximo do estilo de *Fleetwood Mac* (este sendo mais formalizado e menos erudito...).

*e) Canned Heat:* representam uma forma singular de integração dos fenómenos da música country (a semiologia particular



dos *blues* rural e da *western song*) num discurso cuja tecitura se apresenta no campo já da pop psicadélica. Uma ambiguidade que condenou o grupo mas que logrou êxito em certas produções pop furtivas de músicos do Jazz ou se evidenciou análogamente (embora já referidos a outras fontes policentricas) nos *Vanilla Fudge Jethro Tull* ou *Captain Beefheart*, *Fleetwood Mac...*

*f) Deep Purple*: Grupo imiscuido no *«high brow»* (alta cultura) orientou as suas directrizes artístiscas para a simbiose da pop com a música clássica-sinfónica.

Embora como grupo pop fosse de craveira superior (Ritchie Blackmoke é o seu genial solista) entrou no mundo anfíbio das relações inter musicais, nunca produtivas. A sua ordem estrutural teve de sofer alterações monstruosas e amputou ambas as partes confrontadas.

Como experiência, isso revelou-se grandioso e faz-nos recordar as ambiciosas tentativas de *The Band, the Who, Mothers of Invention* ou, os *Beatles* do álbum branco.

*f) Spooky Tooth:* Sublinhei páginas atrás, que a pop se distingue da música erudita nos tratos específicos do material electrónico e a obra fracassada de «Ceremony» com este grupo e o compositor vanguardista Pierre Henry é um obnubilado testemunho: reduziu o discurso pop a sistemas acéfalos e despotencializou o discurso erudito para sistemas não significativos: foi, por outro lado uma lição a ter severamente em conta (v. *Faust* e *Tangerine Dreamu* ou *Can*).

*g) Doors:* A meteórica subversão deste agrupamento ao nível estrutural, no plano ideológico, na inventiva espectacular de Morrison (na sua hipnose de *showman* — que só encontrou émulo em Mick Jagger), na ousadia da instrumentação usada, tudo, o que faz com que os *Doors* seja dos grupos definitivos da Pop.

E aqui se deram os tópicos inocentes sobre algumas figuras da pop sincrética: escola aglutinadora e insaciável de elementos inovadores mas sempre vítima de indigestão por esse excesso ou falha por inadaptação de sistemas universais e homogeneizadores de toda a arte superior...

«*Não falo, nem penso: Mas o amor eleva-se no espírito.*»

Rimbaud:

*Poétiques*»

## 4. Pop Negra e os Blues

A música de Jazz foi possível num esforço polivalente de contactos culturais. Na sua aventura deixou óbviamente, diversas espécies que se autonomizaram nesses estágios anteriores à formação do mesmo Jazz, ou ramificou-se em escolas irreconciliávelmente divisionistas.

Na música vocal este fenómeno foi deveras repetido.

Os seus rótulos: *boogie-woogie, ragtime, blues, gospel, spiritual, soul,* etc... géneros que adaptavam novos ritmos do rock á semântica blues: como aconteceu com Ray Charles e o twist.

Operações significativas quer ao nível técnico-instrumental quer ao nível ideológico.

O Jazz foi a espinha dorsal da não-integração urbana e os blues radicaram-se no espaço rural.

Entrando na cidade, sub-reptíciamente, só nestes últimos anos angariaram foros de música universalmente conhecida (já que dantes fervilhavam nos meios mais fechados ou especializados).

Músicos de genial inventiva na improvisação, cantores de craveira, estes homens do rhithm-and-blues e da peri-espécies do Jazz sofreram os revezes mais humilhantes do racismo, enquanto o Jazz lutava já frontalmente nas cidades e nos países.

Músicos como Champion Jack Dupree, Memphis Slim são pianistas-cantores-improvisadores notáveis: dum sentido melódico e uma agilidade desconcertante podemos ouvi-los, translúcidos e difundidos, no estilo de muito pianistas da pop de vanguarda (Elton

John, Emerson por, exemplo) que lhe prestam a mais usurpadora homenagem. Os guitarristas de blues Muddy Waters; Buddy Guy; Elmore James; John Lee Hooker (que foi um dos principais percursores do rock and roll); Howlin Wolf (voz aderente e prenhe de motivos inspiradores para a pop); o grande Sonny Boy Williamson (a quem os tocadores de harmónica tão em voga na pop desde Dylan a *Jefferson Airplane, Paul Butterfield Blues Band* ou *Canned Heat* tudo devem no sentido rítmico da improvisação, na semântica melódica do *blue*, no controle audacioso do sopro no instrumento); Big Bill Broonzy (legendária figura da História do Blue, um gigantesco inovador de sonoridades na guitarra e dos improvisadores mais admirados pelos músicos de Jazz); B. B. King (que fulgurantemente surgiu nos *hits* da pop actual embora já sem a mesma grandeza estilística) Chuck Berry (enérgico, violento, que teve influência *directa* sobre o rock primitivo); T. Bone Walker (insólito guitarrista que impõe explosivamente uma continuidade à tradição da música rural negra); Josh White (mestre do blue urbano) e tantos outros nomes que significam apenas uma coisa: que o rock tudo (ou quase tudo) deve à música negra. que grandes músicos pop (Zappa, Hendrix, Clapton, Mayall, Ian Anderson R. Wakeman, Peter Green, Peter Towshend, Dylan, Jeff Beck...) reconhecem e reafirmam nas suas criações.

O instrumento como extensão do próprio músico, metodologia audi-tátil das culturas orais. fascíneo narcótico que se exerce sobre os pop ao lidarem com as instrumentações electrónicas.

O cérebro é uma leve pressão nos hipper-estímulos físicos que os instrumentos provocam no sistema nervoso central, e a inventiva da improvisação é exercida por sucessivas cargas de acelerações rítmicas-cardíacas — este dispositivo neurológico, conhecido dos negros africanos, é paradigmático da criação pop, via rhithm and blues.

O rock, como vimos, foi tradicionalmente glóriá de branco (já que os negros viviam no anonimato e só o Jazz havia prevalecido). No limiar da pop-electrónica, sincrética, toda a produção musical medíocre ou não) sobre o impacto desta tecnologia: desta forma nem os próprios negros puderam eximir-se da afecção.

O que aconteceu no jazz, vê-se no capítulo seguinte:

Mas todos os restantes estilos negros são contaminados.



Ray Charles, Nat King Cole ou Fats Domini realizaram, não sem sensacionalismo, a evolução poli-facetada do rhithm and blues mas perderam-se nos meandros da unidireccionalidade que mobilizava esse caprichoso desenvolvimento.

Foram as inovações de Ray Charles apenas tópicos da nova pop negra, de qualquer forma importantes.

A soul music surge esplendorosamente ligada à pop num elan kitsch e espectacular pelo mau gosto.

É a «chance» das *Supremes*, de Aretha Franklim, de Othis Redding, *Temptation* e de *Ike and Tina Tuner*: «caldeirada» feérica de blues, pop, Jazz, música ligeira negra mas sempre electrizante e cativadora para as massas incultas.

James Brown, ídolo da pop menos séria, é o grande monstro desta escola soul-rock da pop negra. Hábil político, show-man sensacionalista (na tradição dos integrados Sammy Davies Jr. ou Ray Charles), soube decisivamente conquistar foros de vedeta (*música da mais ordinária*).

Stevie Wonder é muito admirado pela sua inventiva melódica, *fortemente radicado numa tradição negra subterrânea.*

Taj Mahal situa-se entre a emancipação mais-que-perfeita do rock de Hendrix e a decepcionante semântica do soul-rock. E o oportunista Isaac Hayes — hábil conciliador da pop progressive com a música de «cocktail», cumulo do hiper-integracionismo, e do conforto pequeno-burguês, insinuante como um manjar apetitoso.

Esta pop negra aqui falada é um produto músical abastardado: indecisa nas suas linhas estruturais - musicais, politicamente reaccionária e integracionista, dinâmicamente superficial mas com a qualidade de ter revelado e dado oportunidade (se bem que tardia) aos grandes vultos da tradição negra peri-jazzística.

Escola, de qualquer forma, condenada e a condenar como o vício do alcoól e dos narcóticos— como diriam as éticas psicotrópicas ou as místicas.

*É a frescura escorrendo nas fendas da linguagem, a espuma nos lábios do poema.»*

St. John Perse:

*«Anabase»*

## 5. Rock Jazz

A esfereoespecificidade do Jazz (v. «Revolução do Jazz») sub-dividiu o Jazz actual em compartimentos emancipados: música de vanguada (Anthony Braxton ou Marion Brown), música etnográfica (Don Cherry ou Karl Berger), e música pop (Miles Davis ou *Emergency*).

O *Jazz-off* permanece como a linha dura e fiel da revolução jazzística (v. «Jazz-off»).

Os processos de contacto (com o Jazz) manifestam-se de duas formas:

1 — *alterior*: processo que vai de fora do jazz para a pop music.

2 — *interior:* Processo que vai de dentro (da pop) para o Jazz.

Esta segunda parte implica, naturalmente, uma maior subsistência dos signos do rock, quer no aspecto rítmico quer no sentido metodológico da criação:

É uma absorção necessáriamente semântica sem qualquer tonalidade ideológica nem tão pouco discursiva.

A volubilidade coreográfica do rock pode assimilar vantajosamente o Jazz e o proceso de colagem é um recurso primordial desta assimilação estrutural.

Os *Blood, Sweat and Tears* e os *Chicago Transit Authority* são os exemplos-chave desta escola pop (rock Jazz):

Massas rítmicas violentas (sincronizadas, a sobrepujarem solos do modelo Jazzístico, sempre de qualidade inferior).

Os recursos electro-acústicos deixam-nos a suspeita do artificial e do fugaz.

Estes dois agrupamentos são de baixa qualidade musical, embora exijam receitas farisaicas para se manterem. São o retraro da burguesia americana a mascarar o Jazz na música de consumo e recordam-nos as nefastas experiências históricas do *«Dixieland»*, do *«progressive «jazz»* e do *«Third Stream»*, sempre integracionistas-racistas-reaccionárias.

Outro processo, mais sério, surgiu na «interiorização» do Jazz» em grupos como os *East of Eden*, os *Soft Machine* ou os *Flock* — sendo os primeiros mais importantes.

Uma capacidade técnica que pode incluir sem hesitação a dialética pulsional Jazzística, embora consista num Jazz-modal inferior e «uma pop-progressive duvidosa.

O grupo *Santana* antes de escolher a semântica rítmica centro-americana e os sistemas de matrizes especificamente «psicadélicos» realizou a obra «Caravan Serai» um documento imprescindível para este estilo rock-Jazz.

Grupos europeus se destacaram na corrente em questão: os de Jack Bruce ou John MacLaughlin, de Terje Riptal — solistas fabulosos que ràpidamente ascenderam a posições cimeiras quer no rock quer no Jazz quer no pop-jazz.

Esta «interiorização» de signos não vale como experiência homogeneizante, mas ramifica quantidades jazzísticas na polivalência estrutural da pop.

Quantificadora de códigos e não qualificadora... uma escola, porém, frutífera.

A obra conjunta de Zappa-Ponty «King-Kong», é uma preciosa raridade deste género musical híbrido.

Já mais grave é o problema que nos põe o processo de «alteridade«, constitutiva da segunda espécie de rock-jazz (neste caso mais propriamente: jazz-rock) que apontei.

E a escola de Miles Davis sua propulsora: recurso aos ritmos binários, sincopados, interpolações electro-acústicas (próprias da pop music), introdução do piano eléctrico, dos sintetizadores e dos moduladoes; réplica dos efeitos larsen (wa-wa) da macro-estrutura de Jimi Hendrix (estado optimal do rock Jazz, a simbiose correctíssima das duas linguagens).



Ao lado de Miles Davis nascem os improvisadores geniais como Herbie Hancock, Zawinul, Chick Corea, Jack de Johnnette, filão inesgotável da semântica da actual pop.

Gary Burton e Larry Coroyell, por seu turno, e aliados a Keith Jarrett, implantam a nova estrutura de ideologia precisa e desqualificadora do que o Jazz tem de comum com a reivindicação negra (mantida revolucionàriamente no Free-Jazz e no Jazz-Oft).

Jean Luc Ponty, após diversas incursões no Jazz-free, no etnográfico e no erudito, decide-se pelo canal pop, ao lado da Zappa e John MacLaughlin.

Estes dois últimos são expoentes do aperfeiçoamento da corrente que Hendrix tão definitivamente consagrara.

MacLaughlin seguiu uma trajectória evolutiva «sui generis» vindo da pop sincrética inglesa, passa-se para o mundo do Jazz e regressa no primeiro plano do *progressive-psychedelic rock*.

Tanto ele como Zappa, Mike White, Coryel, Jeremy Steig, Wayne Shorter ou Larry Young solidificaram a escola do rock Jazz.

*«Weather Reaport»* é um grupo de jazz com nítidas orientações semânticas do pop progressivo.

O método de «collage» específico da arte pop, alargou-se para os domínios da música negro-americana (Gato Barbieri, Don Cherry, Pharoah Sanders, ou John Surman, Albert Ayler) e a utilização rítmica rock foi já usada por quase todos os músicos de Jazz, sem excepção (v. Alice Coltrane).

John Cage ou Mauricio Cagel (na música erudita) aderiram aos postulados pop da colagem; Luigi Nono soube magistralmente orientá-la para o domínio da ideologia musical marxista e revolucionária.

As grandes inovações da instrumentação electrónica jazzística (em Paul Bley, Sun Ra, ou *Emergency*), foram introduzidas paralelamente à absorção de estruturas polivalentes (matrizes secundárias) da pop e do rock.

Este manancial tão férfil de novidades estéticas, com Miles Davis, Jimi Hendrix, Ponty, *Mahavishnu*, Corea, Hancock, e Zappa á cabeça, é uma das vias da universalização estilística que a música planetária sofre neste momento.

É a escola mais aberta a toda e qualquer infiltração e a mais poderosa da pop music, já que corresponde á necessidade de conciliar o realismo social com o abstracionismo estético da música.

*«Em música, tudo é permitido.»*

Paul Valery:

*Tel Quel II»*

## 6. Psychedelic Rock

Marx afirmava: «se a forma não é a forma do seu conteúdo ela é falsa» — e é o que Debord nos adverte sobre a mentira da sociedade do espectáculo.

O psychedelic-rock transmite integralmente a emotividade da experiência psicadélica. Música que valoriza mais a improvisação que a composição, mais a independência das zonas de colagem que a técnica sonora de massas, mais o efeito de superfície que a estrutura profunda. As segundas qualidades musicais são típicas da «progressive pop» mas não é de admirar que elas se interliguem e combinem e que os nomes apontados neste capítulo tenham produções exclusivamente respeitantes á «progressive» (que será, com esta corrente do rock psicadélico, a produção de *maior* qualidade do género da música pop).

Grupos menos ricos musicalmente são, no entanto, significativos desta corrente do rock-psicadélico; e melhor determinam as categorias que o enformam:

*Rolling Stones:* a conjunção de elementos heterogéneos, combinados em síntese electrónicas de enredo abstracto; pulverizações ritmicas-isocrónicas que constantemente ornamentam o substrato hiper-melódico. A vocalização (coral-individual) numa permanente dialética do electrónico-acústico.

*Atomic Rooster:* Estrutura bipolar de «riffs» (figuras orquestrais repetitivas) e solos ultra-racionais, encadeados em séries melódicas kitsch mas saborosamente magnéticas.

*Mothers of Invention:* O arranjo de Zappa (fortemente inspirado no Jazz e em teorias dodecafónicas) condiciona solos especta-

culares (Ian Anderwood e o próprio Zappa) e radicaliza elementos psicadélicos (wa-wa, reverberadores, sintetizadores, ruídos naturais, poesias «concretistas»).

*Cream:* grande exemplo do discursivo rocky — hipper violento, duro, cultivando sequências fenomenais improvisadas por solistas modelo.

*Mountain, Black Sabbath* e *Cactus:* três grupos de hard-rock, articulando o estereótipo do rock (rítmico-melódico) sobre panos obsessivos de figuras energéticas, dinamogénicas da estrutura electrónica,

Os *Uriah Heep* que sobrevalorizam as conquistas polivalentes do rock sincrético e as catapultam para estâncias multi-direccionais da improvisação psicadélica. Rock exaustivo e fragmentário, imbecil: o dos *Status Quo*, de *Blue Oyester Cult*, *Ducks de Luxe*, o de *Rory Gallagher*...

Os *MC-5*, os *Fugs*, os *Stooes* perfilham uma utilização dos efeitos psicadélicos num sentido contestatário, no que a forma musical perde em relação ao significado do poema, e a violência, uma via irracional de exprimir o sentido altamente sublimatório do psicadelismo. *Crosby, Stills, Nash and Young* tornam híbrido este estilo já que o confundem na logorreia lírica da pop-song — exemplo que foi mundialmente seguido e se perdeu na idiotice da música ligeira.

*Led Zeppelin:* — na estruturação dos seus trechos musicais delineia-se de forma muito artificial (sobrepujada pela categoria inconfundível do solista Jimmy Page) a aplicação rigorosa dos trâmites da pop psicadélica: efeitos demasiado evidentes e de leitura, a fortiori, primária.

Neste enfoque se explica a repercussão comercial estrondosa que o grupo obtém.

Este estilo particular dos *Led Zeppelin* chama atenção para a possível (e já realizada) desqualificação que o rock psicadélico sofre nos meios low-brow (baixa cultura) e conduz-nos ao rock psicadélico mais organizado e prolixo cujo valor não é subestimável (vide *Comus* ou *Santana*), ou *Bad Company*. Tratam-se de invenções sonoras conseguidas (já nos *Mothers*) e levadas a construções qualificadas e profundas no seio da própria morfologia musical.

Agrupamentos mais evoluídos como a *Jimi Hendrix Experience* evidência estes padrões estilísticos: nos *the Who* a orquestração funciona extensivamente às moléculas sonoras que os solistas desprendem nas improvisações, adaptam-se flexivelmente à constante inventiva do substracto melódico.



É uma pop sincrética de elevado teor, frustrada na manipulação imprópria de musicografias avançadas.

*The Band*, não indo tão longe, procura projectar em volta das matrizes secundárias amplexos globais electrónicos, sinfónicos, acústicos ou concretos — numa avidez ilimitada de sintetizar toda a musica planetária, como retrospectiva histórica de cada uma.

Os *Yes* são menos ambiciosos e mais tecnicistas: deambulações fulminantes sobre fontes musicais plurívocas sempre submetidas à espectacularidade concedida a todos os solistas — uma *hard-pop* preciosista... (salvé Rick Wackeman).

Os *Ten Years After* evidenciam habilitações especializadas de cada instrumentista, em singulares colagens emocionais — espécie de monstruário mágico de produtos híbridos ou parasitários.

No grupo *Jefferson Airplane* (de estruturação técnica semelhante à dos *Ten Years After*), pretende-se uma valorização de hiper referências à essência acústica de LSD — é o ácido-rock por excelência, brutalmente defrontado a letras surrealistas-provocatórias.

O *Captain Beefheart* é imensamente complexo: fusão do mundo literário explosivo e do elemento eléctrico implosivo. Linguagem prenhe de humor e interdependência magnética das formas hipertrópicas que chegam, por vezes, ao dedocafonismo. Um grupo que rivaliza com os «*Mothers*».

Os *Jethro Tull* são do rock estereotipado: como que arquivando todas as revelações históricas da pop e exibindo-as numa síncrese que o vocalista-flautista Ian Anderson aparentemente nos coordena. Extremamente deliquescentes.

E, por fim, um grande exemplo: os *Grateful Dead:* militantes beat usando as energias musicais disponíveis de forma redundante (como a pintura de Jim Dine), em trabalhos não-especializados, poli-sintonizados em massas bárbaramente diferenciadas (o que os destaca da progressive), sem unidade formal centralizada e descontínua. Os *Great Society* ou *Faust* tudo lhe devem...

*«A morte que cada um traz em si,*
*é fruto à volta do qual tudo muda.»*

R. M. Rilke:
*Poemas.*

## 7. Pop Progressive

Para finalizar este inventário (que não pretande ser exaustivo e consta de *simples* tópicos estruturais da música de certos grupos mais complexos e representativos) o *progressive*: escola vanguardista da música psicadélica cujas finalidades procuram realizar na materialidade sonora o pensamento psicadélico, ser a própria trip um método descritivo e alusivo da fenomenologia psicadélica. O processo é mais intelectual-racional e orienta as camadas homogéneas a partir de composições-orquestrações especiais, que recorrem às fontes mais expressivas da música contemporânea (Jazz, electro-acústica, etnográfica).

As melhores produções encontram-se realizadas (conquanto que *irregularmente*) nas obras primas de grupos:

*a) Heterocêntricos* — que re-elaboram várias estruturas discursivas e plurívocas em massas orgânicas indiferenciadas.

*b) Homocêntricos* — que recorrem a um fulcro morfológico unívoco em cada composição.

*c) Ficcionistas* — que recorrem aos métodos generalizados da pop-art numa procura incessante de decreverem zonas essenciais do espírito psicadélico.

Na alinea *a)* (heterocêntricos):

*Renaissance:* inteligente convocação de trechos-temas-tópicos-referências da música clássica caldeados numa admirável conjuntura de acontecimentos sonoros psicadélicos. Espaços amplos corais e/ou vocais, linhas de fuga para sequências de colagem.

*Gentle Giant:* efeitos de «vulcão» (droga psicotrópica que a caracteriza por erupções súbitas de estados, «high» e descidas não menos vertiginosas). Música de propulsão e delírio, a dos *Gentle Giant* (a obra máxima: «Octopus») em que os fermentos rítmicos acentuam as vocalizações e séries instrumentais impetuosas, por vezes insinuantes... (reconhecem-se influências dos *Blind Faith*).

*Emerson Lake and Palmer:* um trio de excelentes solistas que polariza vínculos composicionais melódicos sobre zonas improvisadas que se estruturam no método da citação-plágio-fuga-evasão — sempre num dinamismo que muito deve ao Jazz e à superfície mais ténue e recuperável da música clássica.

*King Crimson:* Prefere a colagem recortada, nítida, separando movimentos improvisados-individualizados.

Multi-instrumentação que vai da marimba primitiva ao sintetizador electrónico, capricho ingénuo de integrar diversas fenomenologias estéticas; arabescos melódicos; rasgos violentos e dissonantes panos sonoros líricos, painéis hiper-obcessivos, estereotipados inovações fantásticas: música simultaneamente dócil e agressiva, sensual e chocante, mas de erudição transparente e fácil.

Na alínea b): (homocêntricos):

*Genesis:* O valor da sua música reside na extrema *coerência* da expressividade; fora do pensar discursivo, matizado de ritmos associativos, no limiar duma polirritmia sempre suspensa.

Vocalizações reveladoras no sentido que as palavras escondem, melodias simbolistas que categoricamente revelam os *Genesis* numa comunicação afectiva de significado único.

*Catherine Ribeiro:* cantora de produção (irregularíssima) cujas invenções podem ir da música ligeira à melhor progressiva.

A substância cantada soa estranha e fora do contexto músical, vegetativo, feito de série sonoras dissimelhantes mas centralizadas por fluxos embrionários de carácter uniforme.

Os rasgos alucinantes que se formam nas matrizes secundárias convertem a música de C. Ribeiro em algo fora do vulgar.

*Amon Düll II* — Grupo alemão que se centraliza por combinações tonais simultâneas, sobrepostas, inter-discursivas; alicersadas sobre ritmos fixos, estáveis, sincronizados e repetitivos.

Há uma lógica fabulosa que preside a toda esta engrenagem, com letras duma poesia lírica muito romântica (sentido histórico do termo), sem modelos presentes, de execução técnica primorosa.



Semântica *sui generis:* jogos de massas, texturas, tensões electrónicas, a suprema consecução das melodias aliciantes.

Grupos como *Mott the Hoople, Triangle, Van der Graf Generator,* Peter Hammil, inscrevem-se com menos êxito neste sistema semântico.

*Hawkwind* — a música de *Hawkwind* é plasmática: no sentido em que corpúsculos diversificados (melodias, escórias electrónicas, sons acústicos séries harmónicas, subestruturas ritmicas, sincronias-assincronias instrumentais, movimentos coreográficos, dissonâncias e reorientações, efeito de larsen, feed-back,...) se dirigem e flutuam numa superfície líquida, fluída, ondulante — plasma que são vibrações de efeitos germinados na sequência dialética composição-improvisação.

Uma pop da mais conseguida na intensionalidade estética-psicadélica. (*vide* Edgar Froese ou os *Can*).

*Colosseum* — Mais rock que os antecedentes: prótotipos de formas *hard-rock* incluídas numa tessitura homocêntrica de efeitos psicadélicos. Paralelamente: emanação-imerção desses efeitos e desses fraseados que se diversificam num halo homogéneo de acontecimentos sonoros.

Na alínea c): (Ficcionistas):

*Pink Floyd* — A reconstrução descritiva, simbolista, dos acidentes morfológicos da trip, sugeridos, acumulados sobre grandes panos melódico-líricos e adornados de figuras electro-acústicas plenas de barroquismo. Preciosistas, por vezes kitsch, são mestres na colagem de elementos heterogéneos, submetidos a princípios elementares de centralização tonal e ou formal.

O grupo *Tangerine Dream* é, sem dúvida, o que melhor conduz as vias iniciadas pelos *Pink Floyd* (os *Can* e E. Froese...).

*Incredible String Band* — Pop inglesa sinóptica, pois organiza-se em super-estruturas instrumentais que pretendem conotar o léxico mais variado da música: uma «arqueologia» alucinada-ante que se revela em memórias que os tempos subscrevem e revivem um só tempo redutor: o tempo psicadélico.

*Roxy Music:* pop perversão, formalmente estúpida e inconsciente mas retrato sublime da chamada «divina decadência». Os *The Sensational Alex Harvey Band,* émulos americanos.

*Hot Rats:* a complexidade da pop-art, em estágios tonais--atonais, mudanças passivas de ritmos pluri-celulares, melodias intertonais, sobrepujadas de progressões improvisacionais imaginativas. Formalmente, a pop mais rica, técnicamente o rock mais evoluído, ideològicamente o mais kitsch e espectacular do «erudito psicadélico».

*Mahavishu Orchestra:* recondução do espírito ao Zen, às multidões imensas de civilizações utópicas, conotações complexas sobre elementos tão simples como um som puro electrónico, pulverização enérgica de frases do Jazz, do rock da abstração musical electrónica.

A maior *sínteses semântica de toda a pop.*

E o descritivo e o simbólico perdem-se no cósmico e no intuitivo, eis a súmula de toda a progressive pop...

# V

# FIGURAS DA POP MUSIC

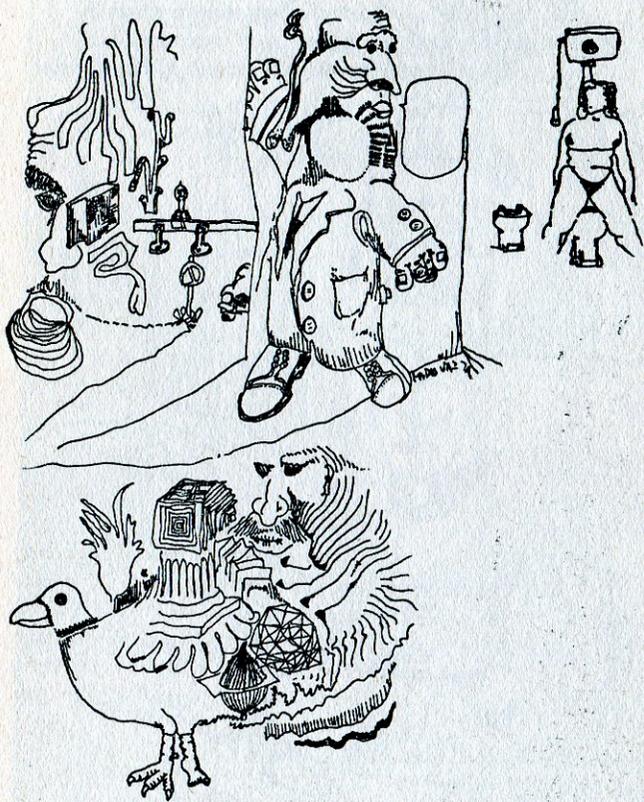
## MITOS E RITOS

### Estudos críticos

**SUMÁRIO**

1. Beatles e Rolling Stones
2. Bob Dylan
3. Jimi Hendrix
4. Pink Floyd
5. Frank Zappa
6. Roxy Music
7. Mahavishnu Orchestra

*«O homem é um roseiral pensante, mas realiza as suas grandes obras quando não calcula; é necessário reconstruir a inocência da criança, durante longos anos obrigada na arte de se esquecer de si própria. Com efeito ela é a chuva, o oceano, as estrelas, as verduras.*

**in:** *Essais sur le boudhisme zen.*
*D. T. Suzuki»*.

«*E agora estou perdido!*
*Devo parar?*
*— Não, se páras, estás perdido.*»

Goethe:

*Poemas.*»

## 1. Beatles e Rolling Stones

Estes dois conjuntos pop são como as faces duma mesma moeda: opostas, que indicam leituras diametrais com significados diferentes mas, sempre unidos por uma comum materialidade.

O capital é a coesão dessa bifaces da pop, na sua projecção espectacular, na inclusão na engrenagem económica, na veiculação de termos alienatórios que escolhem uma forma pomposa, de entretenimento, de consumo, de evasão.

A imaginação criadora de novos elementos semânticos (em que cada grupo se evidenciou) é mediadora duma parte estética e duma parte política.

Decomposição da percepção e da sua situação estrutural, mas prossecução dos interesses do capitalismo.

Nenhum grupo pop se situa tão crucialmente nesta problemática com os *Rolling Stones* e os *Beatles.*

A formulação estética de efeitos pop, psicadélicos ou ligeiros, embuída de superficialismos, decorativismos morfológicos, indo ter a uma errónea facção do realismo na arte e, a contrapolar deformação desses elementos primários que eleva a arte ao nível do ambíguo e do sedutor.

Mercadoria rentável, serviço competitivo no plano económico-musical, contradição flagrante entre o mundo alegre, despreocupado, «livre» e o mundo acorrentado, perturbado, traumatizado.

Violência que será a da ordem estabelecida nos *Rolling Stones* e a da moral pueril nos *Beatles*.

Afecção mútua (bipartida) de sínteses metafísicas — duma teoria «budista» kitsch como a de Yoko Ono — e incompatibilidades sociais.

O radicalismo dos *Stones* a expor uma parte da espontaneidade e anarquismo e a ocultar a outra parte da integração e domínio real sobre a consciências aparentemente libertadas.

O lirismo dos *Beatles* existindo no vasto jogo da necessidade da arte (burguesa) e na produtividade especulativa dos bens estéticos e económicos das massas.

Estádios culturais de transcendência (logo de irresponsabilidade e alienação) que deflagram ideologias agressivas, difusas, por vezes esclarecidas nas oposições de superestruturas (cabelos grandes, irreverência, sexualidade perversa, droga).

Contrastes aberrantes e bizarros entre o músico e o auditor, entre a semântica musical e a crise económica, entre a publicidade e a tática política.

Os *Beatles* e os *Rolling Stones* são fenómenos de superfície, forças negativas e irracionais das tendências fundamentais da orientação repressiva.

Manifestação, rebeliões, sadismos, provocações dos *Rolling Stones* — pacificações, entretenimentos, misticismos dos *Beatles*: mas práticas com o mesmo significado sociológico.

Como disse: duas realidades diversas e divergentes mas presas a um elo económico já previsto e institucionalizado na infra-estrutura das coisas e dos enventos sócio-musicais.

Doença que toda a pop sofre (e quase toda a música) e que aqui se encontra particularmente agudizada.

Ambos, os *Beatles* e os *Rolling Stones*, realizam o mau gosto, (o kitsch), a necessidade estética-musical da pequena burguesia (de música ligeira nitidamente inflaccionária).

No ponto de vista de musicologia os seus termos representam uma evolução insignificante, na óptica económica sintomatizam um avanço monstruoso da ética repressiva.

Opostamente, já que essa ética é repressiva e capitalista, é uma ética enferma, e vê, quer nos *Beatles* quer nos *Rolling Stones* (ambos ligados à subversão do psicadelismo e do erotismo) essa enfermidade tornada incurável.



O espectáculo da mentira destrói a aparelhagem do próprio espectáculo, desenvolve cadeias de mentiras, sem correcção possível. Estados imaginários subitamente desprendidos duma necessidade estética agonizante das massas, que, confundidos na miséria da exploração, afloram fantasticamente na festa da revolta (irracional).

Essa festa vai conquistando signos da beleza e da arte, transformando estagnações sensoriais em choques traumatizantes, envolvendo processos sintáxicos na prosperidade tecnológica (electrónica), segregando deformações erógenas libertadoras dos recalcamentos morais-sexuais.

Se entrarmos na nossa análise sobre as noções de «Belo» da música tradicional (nos parâmetros que a evolução burguesa ocidental impôs desde a Renascença ao dodecafonismo) vemos surgir estes dois grupos (como a Pop-Art) desmistificadores desorganizadores — sem dúvida reorganizando essa noção sobre estruturas *recuperáveis*.

É evidente: o seu mercado ampara-se no integracionismo e sustenta-se na revolta mas não decide, jamais, o conflito das classes.

Não a podemos confundir, porém, com a música ligeira que ignora patologicamente o delírio da contestação e se confina à estreiteza dos estereotipos.

Desenvolvendo linguagens abertas (senão equívocas), introjectando malefícios culturais, estandardizando séries específicas do discurso que se diz «revolucionário», a pop dos *Beatles* e dos *Rolling Stones* (toda a pop?) vive da aparência da revolta e é irreconciliável ética e esteticamente com a cultura dominante embora tire todos os lucros (económicos) dessa irreconciliação.

Acto de ilegalidade e rebeldia que obscuramente é compensado pela *ordem* que se institui (também) na ilegalidade e na agitação paranóica.

Um escape: a possibilidade infinita que os *Beatles* e os *Rolling Stones* deram às semânticas mais díspares da música actual e às teorias «democratizantes» do realismo na música.

*«Espaços, podia dizer: imaginários.*
*Toda a existência é assim.»*

Malharmé:

*Poésias.»*

## 2. Bob Dylan

A obra de Dylan, que se dividiu (como vimos em duas partes) da folck-song e da rock-folck) é extremamente importante como ponto de dupla referência:

*a)* a sua significação poética-linguística.

*b)* o seu radicalismo ocidental.

Neste segundo e último aspecto (b) apenas podemos indicar Dylan como um músico pop que mais salvaguardou as técnicas musicais populares do ocidente:

O seu roteiro (quer temático que instrumental) é um trabalho interminável de investigações folclóricas e estéticas sobre a música de massa — cujo fulcro se situará algures na coerência e na inconsciência das estéticas diferenciadas e reconhecidas numa só cultura ou civilização). Dylan não procura o oriente (empreendimento grandioso de toda a progressive pop e do psichadelic rock) antes combina os signos/resíduos do organismo musical e popular norte americano.

O seu encontro com outras culturas é epidérmico: resulta do privilégio dado a um substrato cultural do mosaico que a civilização norte-americana delimita.

Desta forma Dylan é o cantor e o músico popular americano por excelência, cumpre o material inflexível da arqueologia realista (na senda de Seeger) mas actualiza-o na expropriação semântica que a civilização electrónica implica. É então Bob Dylan uma síntese dialéctica desse elemento (o realismo e a pop-art).

As manifestações musicais mais paradoxais testemunham-no. A pop-music de Bob Dylan reduz todas as substâncias da sociedade de consumo (em particular as substâncias musicais folclóricas e ligeiras da cultura anglo-saxónica) a signos. É no domínio desses signos que se realiza a arte do músico em jogo.

No que diz respeito ao primeiro aspecto (alínea a), sobre linguística, nós podemos inserir a poesia de Dylan no vasto movimento de recuperação de toda a linguagem periférica (calão, metáforas, onomatopeias, chavões...) onde tudo o que afinal funciona no sistema oral de comunicação e que aqui se utiliza como signo universal: o código da linguagem quotidiana (desprezado na escrita) emerge em grupos de conjuntos, estereotipos, estruturas subjacentes aos discursos da mitologia quotidiana — nomes de vedetas, aspirações cósmicas, referências políticas, toponímicos, sínteses discursivas roubadas à ordem da publicidade e da demagogia, uma infinidade de elementos de uma linguagem que reabilita o segredo inconsciente e impõe o novo discurso.

Dylan, como poeta, referencia-se ao simbolismo e à *beat*, numa imprecisão formal que vive das palavras mais vulgares e ordinárias.

Mas a lógica dos discursos que as palavras formam é pop: derrama-se na multitude das frases coladas/isoladas/rítmicas//cortadas/amalgamadas.

O seu carácter prático e efectivo, determina-se numa zona hiper-politizada e desenvolve-se no plasma sentimental do lirismo apologético do amor.

Amor que é em Dylan virulento, provinciano, decalcado das contestações mais radicais e ocas (alienado da estratégia política, comprometido numa camuflagem capitalista).

Em Dylan consumimos sons, sistemas de objectos musicais e verbais que abusam do sistema de diferenças entre o que é *o* discurso quotidiano e o que é *um* discurso quotidiano feito de estruturas do quotidiano. O poeta/músico procura nessas relações dar o carácter sobjectivo e universal da sua arte.

Escolhe, não raro, instrumentos, trechos, tradicionais, efeitos acústicos já ouvidos centenas de séculos, e oferece-nos a alegoria da cultura popular.

Sendo o mais popular (na sua ligação semiológica com semânticas músicais/culturais/poéticas de baixa cultura) é também a mais enganosa e ilusória e menos popular pois que mente com as verdades da classe inferior.



O poder de Bob Dylan (como o dum místico) constrói-se sobre as desgraças, as guerras, as festas, as moralidades, os crimes, as drogas, os ídolos, ou as epopeias do povo norte-americano: devolve-lhe as cores mais feéricas da ideologia decadente das massas.

É o poder ideológico e perigosamente ambíguo: a sua linguagem desconexa é, como vimos, falsamente humilde, e verdadeiramente mítica.

Musicalmente o seu discurso é estruturado sobre investigações superfíciais do folclore negro-americano: os blues, as folk-songs, western songs, country músic, o gospel, as músicas ameríndias, as afluências longínquas do orientalismo, etc...
e organiza-se numa super-estrutura do rock: é amibar, absorve tentacularmente as manifestações mais evidentes da grande generalidade das músicas populares.

O valor deste músico está no mistério da própria simplicidade: os grandes génios da música que, transcendentalmente, superam todos os discursos singulares da etnologia são o seu reverso.

Dylan constrói-se, misteriosamente, nessa singularidade — nada transcende nem nada revela: donde a espectacular repercussão que ele tem nos meios musicais «low-cult» (baixa cultura).

Habilidoso melodista, decundo folclofista, excelente vocalista, insinuante instrumentista — o lugar de cada um destes adjectivos situa-se, porém no expoente máximo da música ligeira.

Música-arqueologia as canções de Bob Dylan perduram como uma marca na superfície da produção cultural dos anos 60 da qual jamais se emancipam mas se referenciam como máscaras, como caricaturas, como esgares de tudo o que a música se oculta na venda e no capital.

De Dylan resta-nos uma dúvida: esteticamente irresolúvel (como toda a pop art), politicamente inconsequente (como todo o idealismo).

*«Todas as minhas estrelas num céu.*
*Todo o espaço é uma tela.*
*Cai das estrelas do espírito.»*

Joubert:
*Carnets*

## 3. Jimi Hendrix

O estilo de Hendrix é devidamente modelar, exemplar, típico de todos os solistas pop, nos elementos que articula.

Apresenta um tema, um motivo, uma frase, um som ou nota e une-o por múltiplas sensações a um outro motivo, outra frase, outro som ou nota.

Este intercâmbio identifica o seu processo de improvisação.

A condição de poder unir essas matrizes tonais a outras semelhantes, subsiste até ao momento que o centro tonal se esgote nos critérios próprios da generalidade.

A vibração interior, secreta, íntima, conduz o fluxo sonoro a outra singularidade musical, onde se começa o irrecomeçável.

Sem repetições, salvo as sequências homogéneas que se bifurcam em múltiplas figuras, Hendrix nunca expõe na verdade, uma ideia definitiva. A natureza das situações é sempre alterada. Tais formas discursivas, prenhes de possibilidades lógicas ou ilógicas são categóricas, imediatas, não definidas previamente pela composição.

As formas instrumentais interceptam-se concretizando um sistema de signos musicais específicos, dependentes da evidência intuitiva e sensorial.

A multidão de sons parasitários que se desenvolve nessa inter-relação empresta ao termo improvisado numa natureza cósmica.

Os símbolos músicais (palavras, gritos, onomatopeias, grunhidos, melodias, esboços harmónicos, sintese atonais, elementos concretos sobrecarregam o pensamento de Hendrix que procura progressivamente libertar-se deles numa significação rítmica altamente potente e vertiginosa.

As imagens sonoras surgem então em catadupa, precárias, fantasistas como um valor ritual que o guitarrista/vocalista tem de cumprir a cada instante.

Sofrem gradações sucessivas: paroxísticas/repousantes; variáveis/ constantes — mas sempre produzindo matérias electrizantes fluídas.

Nada, na imrprovisação de Hendrix, é finito. Todos os elementos se submetem a termos de relação e potência.

As leis gerais dos solos expressam-se superficialmente: a única lei em vigor é a da transgressão.

Transgressão ao seguimento tonal, transgressão à modalidade usada, transgressão à linearidade sonora, transgressão ao movimento rítmico, transgressão do carácter imitativo das sequências.

Essa transgressão é operada por técnicas particulares: feed-back, distorções, vibrações, dissonâncias, ecos, roturas, raspagens, experimentações aleatórias, gritos cavernosos, frases vocais líricas e insinuantes — tudo numa recorrência riquíssima da imaginação.

O prodígio de Hendrix é seleccionar voluvelmente fórmulas musicais que a improvisação conduz a um ponto zero, ponto esse donde o solista parte para outro discurso que será igualmente reduzido a zero. As repetições são hipóteses de novas sínteses, as hipóteses são generalidades efectivas.

Hendrix radicaliza os experimentalismos que a esquizofrenia (ajudada e intensificada pela droga) pressupõe, em categorias reais da matéria sonora, apresentada como inovação constante.

O abismo demente em que o guitarrista se debruça repetidamente, aprofunda-lhe obsessões, provoca-o, proibe-o, de escolher vias não consequentes, impugna-o de irracionalismo, convida-o a excessos suícidas, suspende-lhe o pensamento na vontade irrealizada, dá-lhe a morte apenas como obstáculo.

E Hendrix entra em delírio: torna-se agressivo, encadeia perversões, solta obscenidades, mima volúpias, agride a sacralidade do artista, estigmatiza o que constrói, volta-se contra o próprio meio de expressão musical — na indolência máxima,



parte a guitarra e, joga-a como último despojo — da alucinação para o público. Mas não desiste: reconsidera outra guitarra, ironiza selvaticamente o circuito criador da improvisação, torna-se humorístico, desafia todas as leis, institui o saber anárquico na ordem de contingências em que prosseguirão os solos monumentais.

Aí sacrifica-se a novo elemento temático, novo moínho de vento contra o qual se volta: torna-se o lobisomem.

Esgota as reservas da memória (evocando tudo o que empìricamente conseguiu), liquefaz o racional no inconsciente, deixa-se guiar pelo gesto. É o gesto intuitivo e alienado que orienta o solo: mas o corpo, na repetição do acto já ficou marcado: as mãos executam as mesmas figuras (distorsidas pelo controle cerebral) a garganta solta os mesmos gritos, liberta as mesmas palavras, converte as mesmas linguagens.

Torvelinhos, gravitações, danças, soltos, mímica, esgares que estimulam o cérebro adormecido e o obrigam a sair do letargo para dominar reflexivamente a paranóia ameaçadora, para evitar a volupia do abismo e o espasmo contrai-se nos dedos, formula precisamente uma melodia; o esperma que circulava nas veias desprende-se em jorros lascivos que são o drama do vazio interior, a extroversão da omnisciência do solista que partiu do nada.

Um eterno retorno à forma, delineada incompreensivelmente pela dialética diabólica e maldita do corpo e do pensamento. E aqui Hendrix, descobre e oferece-nos o prazer...

*«Quem conhece a existência do círculo,*
*não reduz mais a Morte.»*

Hofmannsthal:

*Inéditos.»*

## 4. Pink Floyd

A música do grupo *Pink Floyd* é paradigmática dos problemas que a composição musical deste género suscita.

Em primeiro lugar os componentes do conjunto são excelentes músicos (no sentido em que possuem técnica, conhecimentos diversificados da música planetária, sabem utilizar a nova panóplia electrónica, realizam uma intervenção teórica específica, codificam sistemas originais de agrupamentos de sons).

A luteria da instrumentação é vasta e a recorrência ao laboratório musical é constante (o que significa a alta onerosidade da sua produção, compensada pelo largo êxito comercial).

Os *Pink Floyd* constroem linguagens musicais artificiais, que procuram traduzir estados ou situações psico-fisiológicas determinadas (não raro na fonte psicadélica...).

Os códigos utilizados (como tal fixações de signos sonoros e musicais) constroem sistemas formais que caracterizam a sua metalinguagem (e falo de metalinguagem já que a música dos *Pink Floyd* é tão sómente a representação de uma aparência, a simbolização duma essência mística).

Os enunciados desses códigos são, como é óbvio, múltiplos: vão do formulário tonal europeu (e instituem-se sobre melodias reconhecíveis, simples, harmonias directas e lineares); ao investimento de fragmentos ou sequências de música concreta (através da opacidade ou transparência de significações naturalistas que se incluem no discurso da colagem); à recorrência semântica

dos folclores mundiais (e o o seu jogo articula-se sobre emergências nunca profundas de especulações práticas em escalas orientais ou africanas, ritmos pulsâmines, instrumentações heteróclitas, geno--tipos discursivos insólitos); à tecnologia vanguardista (incidências formais dodecafónicas, recuperações estilísticas do Free-Jazz, aproveitamentos, frequentemente kitsch, de noções espacio--temporais da música electrónica, e até subvenções concedidas pela música aleatória ou pela linguagem electro-acústica erudita:) ao discurso «histórico» pop.

Tudo isto não passaria de um inventário estrutural de géneses formais — o que reduziria a música dos *Pink Floyd* a um tabuleiro onde as peças do puzzle se movimentariam por índices de acumulação, uso indiscriminado, confusão tipológica e, lógicamente, se perderia em recolhas informais, ou quase, de elementos musicais.

Mas a música dos *Pink Floyd* tem uma característica que homologa e coordena artísticamente essas influências discerníveis:

goza de uma larga originalidade, que se manifesta no uso geométrico (perdoe-se o abuso do termo) dessas funções de expressão — próprios do seu estilo musical — e se submetem a um princípio *Lírico* que não é subjacente ou subentendido, mas preponderante e dominador.

As modulações musicais, raramente virtuosistas, exprimem então um sentido harmonioso e deleitante.

O mosaico sonoro não se alimenta de contrastes, oposições radicais, roturas violentas ou emanações abissais de linguagens separadas — é antes a procura duma conciliação, a operatividade que difunde todas as matérias primas, a dissipação sublime da referência mais inadaptável, «glorificação radiosa da eternidade da aparência» (como disse Nietzche), o esplendor repousante do pensamento pacífico, um conjunto etéreo de renascimentos místicos e utópicos, a infinita imagem da clarividência psicadélica...

Os *Pink Floyd* para atingirem este estado, que não se pode confundir com o romântico (exaltador de sentimentos mórbidos) mas se pode melhor perspectivar na suavidade adormecida do pensamento oriental — como dizia, repito, para conseguirem a materialidade lírica referida enfraquecem e delibitam todos os códigos utilizados, reduzem os signos à sua expressão menos significativa: as melodias terão de ser insinuantes (raiando as fronteiras da indolência); os ritmos apresentam-se dissipadores



das orquestrações; as vocais ou corais filtrados/condicionados por uma regra mediadora; as veiculações electrónicas são fluídas; os solos conformados e plangentes; os motivos temáticos (poéticos/ /musicais) são sempre sucos que alimentam desejo de serenidade.

Podíamos afirmar que se tratava duma pop impressionista mas, errávamos na medida em que o tratamento das massas sonoras é globalizante e homogéneo.

Os *Pink Floyd* nessa procura do simples e do lírico arriscam-se e caem num paraíso diferente: a ingenuidade. A ingenuidade que não pode surgir pura aos conhecedores pois que aparece como uma mancha kitsch, dissimulando-se, idealista.

Mas que essa ingenuidade habita todos os nossos espíritos, motiva os nossos sentimentalismos, extasia os nossos sentidos é uma verdade irrefutável — à qual todos nós (sem excepções) damos o nosso contributo.

Os *Pink Floyd* colocam-nos no problema do Amor idílico (que polariza todos os corações humanos) e a única crítica a fazermos-lhes é a crítica às circunstâncias que o permitem como realidade.

Mas quem é capaz de fazer essa crítica sem cair na paixão, sentimento que gera o amor?

Os *Pink Floyd*: uma manifestação sublime da paixão amorosa.

*A nossa dúvida é a nossa paixão,*
*e nossa paixão, o nosso papel.*
*O resto é a loucura da arte.»*

Henry James:
*L'Agemur».*

## 5. Frank Zappa

Zappa é uma figura relevante da música pop: principal teórico, compositor de maior nível, inteligência e cultura notáveis, um dos principais solistas guitarristas (ao lado de MacLaughlin, Coryell, P. Townshend ou Hendrix e Clapton), orquestrador sem par.

Mas é no aspecto da *teoria* da música pop que o iremos abordar.

Como se viu a pop music não é simplesmente uma forma musical (o rock) mas excede-(se) para planos culturais bem diversos.

Uma problemática que distingue Zappa de quase todos os teóricos/músicos pop é o facto de ele ser materialista e lhe regugnar toda e qualquer abordagem mística e/ou metafísica da música, ou pretender impugnar foros transcendentais à produção rock.

A pop músic de Zappa inscreve-se no amplo movimento estético que o ocidente sofreu desde o surrealismo e que hoje se vê investido no *underground cinema* na *pop art* em geral, na *minimal art*, na *conceptual art*, nas poesias experimental e concreta, no *living theatre*, no *Jazz-off*, na música-*happening*, nos diversos informalismos plásticos, musicais, teatrais e cinematográficos. (Lennon procurou este caminho mas está altamente comro'-metido com a metafísica oriental.)

Na sua breve biografia, Zappa, procurou inicialmente sobrepor, aliar, reunir os diversos formalismos do movimento artístico post-surrealismo, o que lhe angariou imediata celebridade.

O poster com Zappa a cagar, a encenação espectacular dos seus concertos (urdida com vestuários kitsch, movimentos coreográficos chocantes, gestos obscenos, insultos ao público, palavras aberrativas e anárquicas), a poesia de Zappa organizada sobre recolhas-recortes-recolagens-referências-reiterações de toda a imensa massa sonora que o capitalismo inunda: noticiários fascistas, apologias publicitárias, novelas cor-de-rosa, informações domésticas, historietas infantis, relatos desportivos alienantes, modas femininas reaccionárias... um vasto arsenal da Grande Estupidez Americana (e não só) que o poeta-Zappa aproveita como meio desmitificador e humorístico.

Os contos de Sallinger (ex: conversa telefónica de duas donas de casa, crua e simples) ou o mictório de Marcel Duchamp inspiram-no e instigam-no. A Amerikkka é permanentemente bombardeada pela ideologia anarquista do músico.

Como compositor não se satisfaz nas letras dádá-pop-surrealistas:

vai mais longe: adopta posições do dodecafonismo ou do modalismo europeu (e as simbologias espaciais são dadas por distâncias intertonais ou atonais); sobrecarrega as frases orquestrais de dissonâncias, sintaxes complexas em noções de progressão (tons não simultâneos); a rítmica (tão peculiar dos *Mothers* ou dos *Hot Rats*) é subjectiva e baseia-se em múltiplas acentuações, compassos encadeados e diversos, roturas expressivas, mas sempre sustentando mecânicamente o florilégio improvisado.

Em Coltrane e no Free-Jazz aproveita virtualidades harmónicas e selecciona inflexões de sopros, para os teclados prefere experiências emotivas dos «clusters», formas globais indivisíveis, coladas a fraseados hipper-melódicos; para as guitarras opta pela mais fidedigna tradição rock.

Vultuoso é o seu trabalho com elementos de electrónica: recorre (como nenhum outro músico pop) a conotações complexas — sem perdas das matérias constituintes — diccionário ambicioso de linguagens que usurpa de Cage, Stockhausen, Varése.

O trabalho de investigação laboratorial é exaustivo e claro: Zappa não se identifica com o canal de produção pop, afirma, em absoluto, a inclusão da sua música no vasto painel da música erudita!

A terminologia usada pelo artista procura: instituir um discurso musical que controle massas electro-acústicas e se alimente nas «coisas» e nos «acontecimentos», nas «emoções» e nas «paixões», na «arte envolvente».



Zappa reclama-se do estatuto «high-brow» (alta cultura) — já que a ópera alemã traduzia a sobredeterminação mítica germânica sobre a estética, o impressionismo revelava a captação do múltiplo-individualizado, o realismo soviético reflectia a unidimensionalidade estalinista, o expressionismo considerava os conflitos inter e intra subjectivos, a electrónica e a serial a apontarem-nos os caminhos do racionalismo cibernético — ele, Frank Zappa, é a emanação (única e grandiosa) da sociedade americana — e não só — actual com os seus conflitos, as suas realidades, as suas loucuras próprias.

O humor não significa, em Zappa, como em qualquer grande artista pop, uma despotencialização do fenómeno artístico: pelo contrário surge como a crítica mais acerba à cultura dominante, no sentido em que *inverte* os signos de dominação e os re-codifica numa situação irónica.

O surrealismo e a pop-arte (vejam-se as pinturas de Liechenstein) estiveram sempre ligados à crítica irónica, à sátira desmitificadora.

Zappa dos «*Mothers oj invention*» falhou na experiência cinematográfica «200 motels» e renunciou à encenação psicadélica: voltou-se, com «Hot Rats» para a apresentação amorfa do espectáculo musical, mas com a vantagem duma nítida evolução neste campo. Um erro, talvez táctico, do músico que se viu completamente afundado na mistificação abominável que os fascismos fazem da pop; e procurou, desta maneira, salvar-se do rótulo e da integração no estereotipo.

O Kitsch (mau gosto) de Zappa não era consequência, era causa — e aqui se distingue a arte autêntica que usa o kitsch como signo e a produção alienante que é kitsch ela própria no uso de todo o qualquer signo.

O espectáculo do capitalismo (burguês) procura ornamentar-se com zonas estéticas mais recuperáveis (a pop-art é uma delas) mas fá-lo da forma mais arrepiante e imbecil, forma essa que o génio de Zappa inclui corajosa e artísticamente na sua música.

Zappa é a quintessência do kitsch, transcendência estética e superior do mau gosto americano.

*«Tais, semelhantes à águia, à pantera,*
*são os desejos do Poeta, são os desejos*
*de mil máscaras.*
*Ó louco! ó Poeta!»*

F. Nietzche:

*entre as Filhas do deserto».*

## 6. Roxy Music

Muito significativos ao plano ideológico são os *Roxy Music* pois transportam na sua música e no seu espectáculo as energias mais licenciosas da geração psicadélica.

Os *Roxy Music* são decadentes, debochados, trágicos, promíscuos, corruptos, (e todos os adjectivos que a «sensatez realista» e «conservadora» possa aplicar a um excremento cultural) — mas os *Roxy Music* extrovertem a nossa infância, excitam os pénis e os clítoris, rebentam as morais redentoras, instigam ao pecado carnal, extasiam os desejos recalcados.

Numa só visão: retrato fiel do espectáculo magestoso do capitalismo, acusam-no como um espelho de cristal.

O hermafroditismo de Alice Cooper, a homossexualidade de David Bowie, a impotência de Lou Reed, a devassidão de Mick Jagger, a libertinagem de Jimi Hendrix (etc) são apocalipticamente alimentadoras da arte de Roxy *Music.*

Vão direitos à problemática sexual que em todo o mundo, em que todos os momentos se esconde nos subterrâneos da libido prevertida: violações, beijos furtivos, sodomias, felacios, apalpões sub-reptícios, encostos frementes, sevícias tácteis, línguas afrodisíacas, cópulas monumentais ejaculações fecundas, masturbações piedosas — todo o discurso do erotismo que, no ocidente cristão, foi reprimido e se libertou dolorosa e lentamente nas artes e nas vidas.

Mas os *Roxy Music* revelam-nos: em cada sílaba, em cada frase melódica, em cada gesto, em cada ritmo rocky, em cada tema indecoroso, em cada concerto anárquico. E extrovertem--nos sem restrições; mostram-nos que eles são tão humanos quanto a linguagem, asseguram-nos que eles (os signos sexuais) estão investidos em todas as coisas sociais e ameaçam-nos de se tornarem turbilhões de violência.

Recusam a aniquilação do desejo que as convenções estatais-repressivas implicam e procuram, subversivamente, saciar esse desejo em todos nós.

Para isso recorrem a tudo o que musicalmente lhes inspira volúpias carnais:

Um ritmo de tango mais obsceno, uma melodia langorosa, uma palpitação electrónica mais lúbrica, uma movimentação corporal insinuante, um som natural pouco cívico (peidos, arrôtos, vómitos, gargalhadas francas), um poema erótico e funesto, uma emolução feérica de actos libidinais...

Eis as matérias que compõem o pensamento e o acto musical dos *Roxy Music*.

Os *Roxy Music* põem-nos então um problema fundamental: o da exaltação dos instintos animais ou o da tipificação e constrangimento dos gestos e dos desejos sexuais.

A virtude como conciliação destes extremos é uma mentira, é falsa: é afinal a convenção do que não se pode conciliar a antinomia.

O excedente de agressividade contida na limitação do desejo é a Guerra ou a Religião — por outro lado a cxacerbação de todos os desejos não-sublimados é o fim físico e social do homem.

Os *Roxy Music* são utopistas (como Sade e o erotismo, Fourier e a gastronomia, Apollinaire e o humor, Poe e o fantástico, Wagner e o mítico, Kant e o racional, Marx e a sociedade livre, Santo Inácio de Loyolla e a castidade, Maquiavel e o despotismo, ou finalizando o delírio diletante, Buda e o pacifismo...) e a sua utopia (dos *Roxy Music*) inunda o ritual da música — que certos homens como Satie, Charlie Parker, M. Cagel, J. Cage a havia conduzido a linguagens sonoras universais — a música torna-se veículo feérico dessa ideologia depravada.

Não é supérfluo situar os *Roxy Music* no coração da moral capitalista judaico-cristã, que bate os últimos compassos no estertor moribundo, e referi-los, como corpúsculos nocivos desse próprio sangue.



Mas perguntamos: para que servem se nós nos situamos, ou pretendemos situar, fora do corpo capitalista?

E aí os *Roxy Music* encostam-nos à parede e culpam-nos da ilusão: gritam-nos que enquanto o capitalismo existir nós fazemos parte do seu corpo e que ele é vivo porque nós ainda o não matámos.

Imediatamente se justificam: nessa lógica brutal e primária encontram razões para tocarem a música que quizerem, manifestaram as libertinagens que desejarem, pois, para eles, ao procederem assim avivam o retrato monstruoso do próprio capitalismo e obrigam-nos (assim o esperam) a intensificar a nossa luta. Mais: advertem-nos que, se queremos continuar a nossa luta, não podemos amparar-nos de forma alguma (os *Roxy Music*) são radicais como o foi Morrison) na ética judaico-cristã, sob a pena de devolvermos as forças a essa ética repressiva.

Dão-nos uma solução, que não será a deles: que é a de construirmos novas circunstâncias sociais-culturais-económicas que permitam a harmoniosa realização estética e erótica.

A sua arte é irónica e provocatória, para o ser efectivamente recorre a um discurso musical que é *perfeito* na ironia e na provocação (caso contrário não podia ter essa dupla significação).

A «divina decadência» da *hip generation* das festas celestiais psicadélicas, das ideologias dionisíacas, é transmitida íntegra e honestamente, na música dos *Roxy Music*.

Quem não compreende isto não compreende este grupo pop — só perde porque a qualidade estética é inestimável.

> «A História do Homem é um progresso constante da história da necessidade para a História da Liberdade.»
>
> Mao Tsé Tung:
> *Poemas*»

## 7. Mahavishnu Orchestra

*Descrição antomática psicadélica da audição dum disco de «Mahavishnu» (olhos fechados)*

Duas linhas sonoras convergentes delimitavam o espaço: outras surgiam na confluência daquelas. Formaram um círculo melódico raiado. Segui-as com o pensamento até às extremidades. O guitarrista MacLaughlin metamorfoseava várias vibrações cânticos, sonoridades.

O som inundava-me como espuma imponderável. Transpareciam as melodias nas outras em trajectórias infindáveis. As figuras poéticas dum caleidoscópio. A música era estranha ao corpo embora, por vezes se fundisse nele. Abelhas sibilantes que me subiam à garganta. O som de água que vinha dum piano eléctrico, tocado por uma máquina; só uma máquina podia ter tal lógica geométrica. Os harpejos desfibravam os meus nervos e eu transformava-me em água líquida, espuma imponderável. Onde estou eu? Sinto-me louco, deliciosamente alucinado, prazeres estranhos penetrando-me, erotismo da geometria musical — a geometria é, afinal, o jogo erótico da música e nada mais lúbrico que vários sons instrumentais encadeados, acoplados, sobrepostos. Febre. Fosforescência do ritmo cadenciado, reflexões permanentes, cintilações interiores.

Tento dominar-me. Ouvir é ser som. Sons efémeros. As cordas da guitarra nos dedos, dedos frementes, satânicos. Marulhar de sangue na ponta dos dedos que raspam tocam percutem voluptuosamente as cordas do instrumento. O cérebro controla esses movimentos. Tem as leis que dita aos dedos — mas estes possuem o seu pensamento, emitem sinais que alteram as leis do cérebro. Cargas infindáveis de informações tácteis, auditivas. Sente-se a dor de surga carne ao tocar. Sensações que percorrem o meu corpo/violino sexual. Arrepio-me de luxúria incontrolável. A música leva-me para outro tempo.

O tempo cristalizado do som e da lógica movimentado para eras utópicas.

Certas escalas orientais da orquestra convertiam-se em êxtases de quietude.

As pulsações do baterista Billy Cobham dão lugar aos sons do violino. Novo solo que começa.

Como disse: pulsante, fazendo latejar as veias, que incham até ao amargo da garganta, e se abatem cadenciadamente.

Sinto-me então rodeado de matéria musical. Sinto a tensão da pop music.

Um baterista: os pratos tilintam, chocalham, marulhar de vidros. Ah!

A música tem um tempo diferente do nosso — isso percebo! É o tempo comum a todos os músicos que intervêm naquele momento musical, que eu procuro captar e que, por instantes, me integra.

Sei agora que esse tempo não é apenas o dos músicos, é sim uma sobreposição da sua ideia louca.

Tocar é abandonar-se num tempo sonoro totalizante, a paz. Esta é a minha inocência, a minha ingenuidade.

Abandonei-me langorosamente neste pensamento pacífico. Felicidade primária simples como a dum animal, livre como a das feras em repouso. Sou ave e ouço o seu chilrear (sou eu que ouço ou a orquestra que transmite? Dúvida exacta).

O meu corpo derreteu-se. Vítreo de vidro.

A nitidez dos sons reais que se nos apresentam fora da especulação subjectiva: a música em toda a sua pureza violenta.

Grande aventura de Mandrake: silêncio de corredores em Marienbad, labirintos de ruídos estáticos distribuídos na serenidade e na finitude, VIREI O DISCO; FACE B.



Rodopia-me o cérebro numa tontura interminável que me postra (cada vez mais prazer em todas as coisas). Estou num momento verdadeiramente eterno.

O real não é separável, jamais, do imaginário. Os dois completam-se.

Há um outro tempo: que nos deixa estupefactos: que se dirige à mente infantil ainda viva em nós, de histórias mágicas, e fabulosas, que vigora no mais íntimo da nossa sensibilidade, que é a ternura.

Como aquele guitarrista sentia essa ternura nas suas melodias! Sem o medo adulto, sem o pavor mítico.

Absorvo todos os seus pensamentos, compreendo-o até aos ritmos mais cortantes, lentíssimos, compassados, tristes, alegres, convulsos — como a orquestra que domina os sons do fundo que o estimulam, superação do tempo mnemónico.

Os sons saem e recebam-se difundidos em vários panos metálicos, rodopiam, são entorpecentes, infinidade de volutas.

Subtis movimentos, como se dominassem de tal forma a natureza musical que não tivessem quase de actuar: tudo lhe está ao alcance e ao dispêndio de energias é mínimo. Manchas etéreas, longínquas.

É um poeta, não tem o rigor dos matemáticos mas chega ao mesmo ponto de encontro.

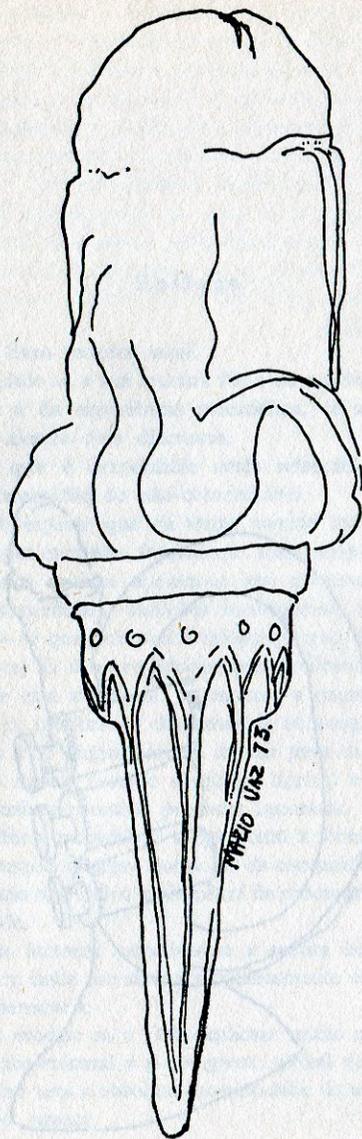
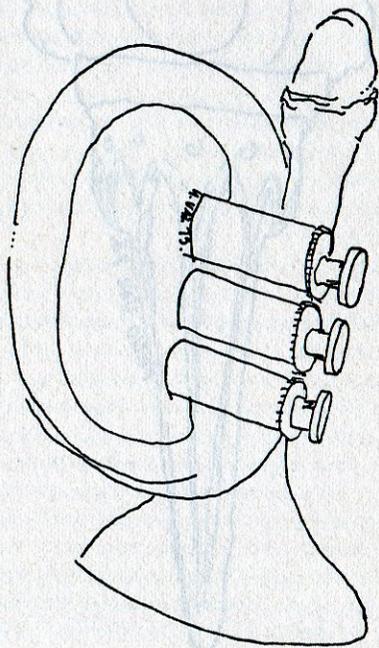
É o lirismo.

O domínio sonoro marca os neurónios como o programa marca o computador.

E a música de Mahavishnu habita-me.

Eu, Mahavishnu, um disco.

Até que o braço da máquina levante e nos reduza ao Nada, ao Silêncio, ao Fim.

MARIO VAZ 73.

## Epílogo

E o livro termina aqui.

Será sucedido se a sua loucura for a da música pop, se a sua desordem for a da experiência psicadélica, se a sua lógica ou ilógica for a destes dois discursos.

Tudo o que é desperdício nesta relacção, ou supérfluo, perde-se na imensidão do não-comunicável.

E utópico esperar que eu tenha ouvido toda o pop music, que tenha experimentado forçamente uma «trip»; por vezes os meus raciocínios críticos apoiam-se em palavras, informações, constatações superficiais, audições incompletas, referências musicais difusas — o que interessa é reforçar o que me une (cultural e sensivelmente) às duas realidades que são objecto deste livro, e fazer com que essa associação se entenda a quem tem contactos com o rock-trip, lhe forneça elementos de abordagem e de crítica.

A música Pop engrandece-se de dia para dia no panorama da música de massas (excluo a música ligeira) e seria apanágio do elitismo mais repressivo procurar ignorá-la.

A experiência psicadélica surge como a forma artística mais adiantada e conquista largos domínios da comunidade jovem; só o conservadorismo repressivo se excusará de procurar compreendê-la ou reconhecê-la.

Estes dois factores mobilizaram a escrita deste livro, que, como referi, em nada me afirmam politicamente ou muito menos me são indispensáveis.

A música erudita ou o Jazz explicam muito melhor a minha presença estético-cultural e o conspecto global de todas as artes sintetiza embora sem a absoluta interioridade da música, a minha assumpção do prazer.

Recusei em parte o estatístico e o histórico (salvo como tópicos do discurso) e preferi o analítico e o estrutural.

Tive como intenção separar a verdadeira pop da «pop» que por aí prolifera, na mentira da rádio, da tv, do disco e da literatura (em todos os canais de informação e divulgação dos governos repressivos), mas sem descorar o fulcro em que (toda a pop) se compromete nessa própria repressão estatal.

Procurei enunciar os focos de libertação que já se conquistaram (ao nível estético/cultural) e serão, sem dúvida, as únicas vias possíveis de conciliação do económico com o artístico.

Uma abertura que a pop e o fenómeno psicadélico evidenciaram claramente.

*J. L. B.*



## POSFÁCIO

O Pioneiro é um animal acossado.

É o grito selvagem contra a esterilidade desértica duma civilização doente que já só sabe exprimir por pulsões sintomáticas paranóicas (guerra, trabalho alienado, crimes, burocracia, perversão, alienação política, etc.). É a explosão saudável dos sentimentos de recusa e denúncia da Estrutura Reaccionária. Grito maldito!

A repressão tornou-se um signo inalianável e inabalável da nossa Cultura.

Cultura e moral/contra/Natureza e Instinto.

Conforme se tomar partido destas (cultura, moral) ou daquelas (natureza, instinto) se rejeitará irracionalmente ou se criticará racionalmente este livro.

A auto-regulação é necessária e possível e...

A rejeição é insuportável. Só a persistência na nossa beleza a resolve e transcende.

Estas palavras saíram da mais profunda solidão, a de ser Homem.

São uma homenagem e encorajamento à obra e vida dum grande amigo, o autor deste livro.

Le pohéme qu'on dit
Il Faut le vivre
La Seule Raison
De Mon Existence.

*Luís Carlos Pinto*

ÍNDICE

ONOMÁSTICO

## A



## B

C







D

E



F



G







H

N



O



P



Q



R







S

# APÊNDICE

Sumário

## 1

## DISCOGRAFIA SELECTIVA

Parte I — . . . - 1971

Parte II — 1971 - 1975

## I PARTE

*Esta discografia organizada por mim, não compreende logicamente todas as melhores obras da pop music e subordina-se a um critério selectivo; superficial em certos casos que conheço mal ou que considerei apenas pelo seu carácter representativo e não qualitativo. Segue a ordem alfabética: Produções que vão desde os primórdios a 1971:*

| | | |
|---|---|---|
| **PP** | *Amond Düll* — «yeti (2) | *Liberty 83 359* |
| **RS** | *The Animals* — «Greatest Hits» (69) | *MGM S-4602* |
| **RP** | *Anka, Paul* — «Life goes on» (69) | *Vic LSP-42560* |
| **PS** | *Baez, Joan* — «Joan» (68) | *Van. 79310* |
| **PR** | *The Band* — «The Band» (69) | *Cap. Stao-132* |
| **RS** | *Beach Boys* — «Good Vibrations» (69) | *Cap. ST-442* |
| **RS** | *Beatles* — «A colection of Beatles'oldies | *Pathé LSO 107* |
| **PR** | » — «St Peppers Lonely Heart Club Bandy» | *Emi» 7027* |
| **PR** | *Beatles* — «Back in USSR» | *APLE SMO 2051* |
| **PR** | *Beck, Jeff* — «Beck-ola» (69) | *Epic. BN-26413* |
| **RS** | *Bee-Gees* — «Odessa» (70) (2) | *Atco S-702* |
| **RB** | *Berry, Chuck* — «From St Louis to Frisco» (68) | *Mer. 61176* |
| **RS** | *Big Brother & Holding Co.* — «Cheap Thrills» (68) | *Col. KCS-9 700* |
| **RS** | *Byrds* — «Prefyte» (68) | *Tog 1001* |
| **RS** | *Byrds* — «ballad of casy ryder» | *Col. CS-9942* |
| **PR** | *Black Sabath* — «*Black Sabath*» (69) | *War. S-1871* |
| **PR** | *Blind Faith* — «Blind Faith» (69) | *Atco S-33-304 A/B* |
| **RP** | *Blood, Sweet, And Tears* — «3» (70) | *Col. KC-300 90* |
| **RS** | *Blue Cheer* — «*Blue Cheer*» (70) | *Phi. 600 333* |
| **RS** | *Bloomfield, Michael* — «*Its not killing me*» (69) | *Col. CS-9883* |

**PR** *Bowie, David* — «David Bowie» *Mcr. 61246*
**RB** *Broonzy, Big Bill* — «Blues» (70) *Enc 22017*
**PN** *Brown James* — «Pop Corn» (71) *King S-1 055*
**RS** *Bruce, Jack* — «Song for a taylor» (70) *Atco. S-33-306*
**PS** *Buffalo Springfield* — (Rectrospective» *Atco-S-33-183*
**PS** *Burdon, Eric. «declares war»* *MGM-S 4663*
**RJ** *Burton, Gary* — «*Throb*» (71) *ATS-1531*
**RS** *Butterfield Blues Band* — «*Keep on moving*» (69) *Elelc. 74053*
**PR** *Cactus* — «*cactus*» *Atco S-33-340*
**PR** *Canned Heat* — «Cookbook» (70) *Lib 11000*
**PR** *Captain Beefheart & His Magic Band* — «Strictly Personal» (69) *Bid 5001*
**PR** *Captain Beefheart & His Magic Band* — «Trout Mask Replica» (2) *Rep. S-2027*
**PS** *Cash, Johnny*—«at San Quentin» (69) (2) *Col. CS-9827*
**PS** *Chambers Brothers* — «live at Filmore» (70) (2) *Col. KGP-20*
**RR** *Charles, Ray*—«Love Country Style» (68) *ABC S-707*
**RB** » » —«With singers — «Slydes of Life» *Com. S-942*
**RJ** *Chicago Transit Authority* (2) (69) *GP-8*
**RS** *Clapton, Eric* — «Eric Clapton» *Atco S-33-329*
**PS** *Cohen, Leonard*—«Songs From a Room» *CBS-9 767*
**PS** *Collins, Judy* — «Recolection» *Elek-74 055*
**PP** *Colosseum* — «Grass is Green» *Dun-S 50079*
**PP** » — «Those About to Die, Salute you» *Dun-S 50062*
**PR** *Cooper, Alice* — «Easy Action» *WAR S 1840*
**RJ** *Coryell, Larry* — «*Coryell*» *VAN-6547*
**RS** *Country Joe & The fish* — «Greatest Hits» (70) *VAN 6545*
**RS** *Cream* — «Wheels of Fire» (2) *ATCO S-2-700*
**PS** *Crosby, Stills, Nash & Young* — «Déjà vu» *At. 7200*
**RJ** *Davis, Miles* — «Bitches Brew»
**PS** *Davis Spencer Group W. Winwood* (69) *V. A. 6691*
**PR** *Deep Purple* — «Book of Taliesyn» *TETRA 107*
**RS** » » — «With Royal Philarmonic Orchestra» *TETRA 102*



**PS** *Donovan* — «Greatest Hits» (69) *Epic Bxn-26439*
**PR** *Doors* — «*Absolutly live*» (2) *Glek 9002*
**PR** » — «*Morrison Hotel*» *Elek 75007*
**PB** *Dupree, Champion Jack* — «Walking the Blues» *King-S 1084*
**PS** *Dylan, Bob* — «Mister Bob Dylan» *CBS 62251*
**PS** » » — «Highway 61 Revisited» *CBS 62572*
**PR** » » — «Nashville Skyline» (69) *Col. KCS-9825*
**RJ** *East of Eden*—«Mercator Projected» (69) *Deram 18023*
**PR** *Electric Flag* — «E. F.» (69) *Col. CS-9714*
**RS** *Fairport Convention* — «Liège & Lief» *A. & M. 4185*
**PR** *Family* — «Entertainment» (69) *Reprise-S-6340*
**PR** » — «Song For me» *Reprise-S-6384*
**RS** *Fifth Dimention*—«Age of Aquarius» (69) *Soul City 92005*
**RS** *Fleetwood Mac* — «English Rose» (69) *Epic. BN-26402*
**RS** *Flock* — «Flock» (69) *Col. CS-9911*
**RS** *Foundations* — «*Digging*» (69) *Uni. 73058*
**RB** *Franklin, Aretha* — «Soul» (69) *At. S 8212*
**PR** *Frost.* «Rock & Roll Music» (69) *Yan 6541*
**PR** *Fugs* — «Virgin» (69) *ESP 1038*
**PR** » — «Golden Fifth» *Reprise S-6396*
**PP** *Genesis* — «in the Begining» (68) *Mer. 61 175*
**PP** *Ginsberg, Allen*, «*W.* Blake songs» *Verve S-3083*
**PR** *Greateful Dead* — «Aoxomoxoa» (69) *War-S-1790*
**PR** » » — «Live Ideal» *WAR-S-1869*
**PS** *Guthrie, Woody* — «Early years» *Trad 2088*
**RB** *Guy, Buddy* — «Man & Blues» (68) *Van. 79272*
**RJ** *Hahn, Jerry, Brotherwood* (70) *Col. CS-1044*
**RP** *Haley, Bill & Comets* — «Rock'roll Revival» *WAR S-1831*
**PS** *Havens, Richie* — «Electric» *DOUG 780*
**PS** *Hayes, Isaac* — «Movement» *ENT 1010*
**PR** *Hendrix, Jimi, Experience* — «Band of Gypsys» *Capl STAO-472*
**PR** *Hendrix, Jimi, Experience* — «Electric Ladyland» (68) (2) *Rep. S-6307*
**PR** *Hendrix, Jimi«, Experience* — «Smash Hits» (69) *Rep. S-2025*
**RB** *Hopkins, Lightnin*—«Lightnin!» (69) (2) *Poppy 60002*
**RB** *Howlin' Wolf* — «Evil» *Chess 1540*

**PS** *Jan & Silvia* — «Full Circle» *MGM-S 4550*
**PR** *Incredible String Band.* — «Big Huge» (69) *Elec. 74037*
**RS** *Iron Butterfly* — «in a Gadda-da-Vida» *Atco-S-33-250*
**RB** *Elmore James* — «E. J.» *Chess 1537*
**PR** *Jefferson Airplane* — «Volunteers» *Vic LSP 4058*
**PR** » » —«Crown of creation» *Vic LSP 4238*
**RB** *Jefferson, Blind Lemon* — «Vol. 2» *Mile 2007*
**PR** *Jethro Tull* — «This Was» (69) *Rep. S-6336*
**PR** » » — «Stand up» (69) *Rep. S.-6360*
**PS** *John, Elton* — «E. J.» *Uni 73090*
**PS** *Joplin, Jannis* — «Cozmic Blues» (69) *Col. KSC-9913*
**PR** *King Crimson* — «In the Court» *Ats. 8245*
**PP** » » — «In the Wake of Poseidon» *Ats. 8266*
**RB** *King, Freddie* — «Blues Master» *Coti 9004*
**RS** *Kinks* — «Artur or Decline» (69) *Rep. S-6366*
**PS** *Kooper, Al* — «Live Adventures» (69)(2) *Col. KGP-6*
**RS** *Led Zeppelin* — «II» *At-S-8236*
**PP** *Lennon, John & Yoko Ono*«—2 virgins» *Tetra 5001*
**RJ** *Lifetime* — «Vol 2: Emergency» *Pol 244018*
**RJ** » — «Turn it over» *Pol 244021*
**PN** *Mahal, Taj* — «Natch'l Blues» (69) *Col. CS-9698*
**PS** *Mamas & the Papas* — «16 Greatest Hits» *Dnn. S-50064*
**RS** *Mann, Manfred* — «Chapter 3» *Pol. 244013*
**RS** *Mayall, John* — «Empty Rooms» *Pol. 244010*
**RS** » « — «Looking Back» *Lon 562*
**PR** *M C 5* — «Kick out the Jaws» *Flek. 74042*
**PR** » — «Back in the U.S.A.» *At. S-8247*
**RS** *Moody Blues* — «on the thereshold of a dream» *Deram 18017*
**PR** *Mothers of invention* — «Mothers» *MGM GAS-112*
**PR** » » — «Burnt Weeny Sandwich (70) *Rep. S-6370*
**PR** *Mothers of invention* — «Uncle Meat» (69) (2) *Biz ZMS-2024*
**PP** *Mott The Hoople* — «M. T. H.» *At. S-8258*
**PR** *Move* — «Shazam» *A. & M. 1259*
**RS** *The Nice* — «Ars Longa Vita Brevis» *Im Z 1252002*



**RS** » » — «Nice» (69) *Elek 74029*
**PS** *Paxton, Tom* — «N.º 6» *Elek 74066*
**PR** *Pink Floyd* — «Saucerful of Secrets» *Tower ST-5131*
**PP** » » — «Ummagumma» (2) *Harv. STBB-388*
**PP** » » — «Atom Heart Mother» *Havest SHLV 78*
**RP** *Platters, The* — «New Golden Hits» *Musi. 3141*
**RP** *Presley, Elvis* — «Wotldwide 50 Gold Hits» (4) *Vic. LPM 6401*
**RS** *Procol Harum* — «Salty Dog» (69) *A. & M. 4179*
**RJ** *Pike, Dave* — «Doors of Perception *Vor 2007*
**PR** *Quicksilver Messenger Service* — «Just For Love» *SMAS-498*
**PR** *Rare Earth* — «Ecology» *Rare 514*
**RS** *Rascals* — «Great Hits» *At.-S-8190*
**PN** *Redding, Otis*—«At the whisky a Gogo» *Atco-S-33-265*
**PP** *Renaissance* — (70) *Elek 74068*
**PR** *Revolucionary Blues Band* — (69) *Cor 757506*
**PR** *Rolling Stones*—«Beggars Ban quet» (69) *Lon. 539*
**RS** » » —«Let it Bleed» *Lon. NPS-4*
**PR** » » —«Through The past, darkly» *Lon. NPS-3*
**RS** *Rolling Stones*—«Their Satanic Magesty Request» *Decca TXS 103*
**RP** *Roxy Music* — (70) *Elek 74063*
**PS** *Sainte-Marie, Buffy* — «Illuminations» (69) *Van. 79300*
**RS** *Santana* — (69) *Col. CS-9781*
**PS** *Sebastian, John B.* *MGM S-4654*
**PS** *Seeger, Pete* — «Folk songs and Ballads» *Srin. S-90*
**PS** *Simon And Garfunkel* — «Bridge Over Troubled Water» *KGS-9914*
**RS** *Sly & Family Stone* — «Life» *Epic BN-26397*
**RS** » » » — «Stand» *Epic BN-26397*
**RS** *Small Faces* — «First Step» *War S-8151*
**RJ** *Soft Machine* — «Volt 2» *Probe 4505*
**PS** *Sonny And Cher* *SUN-5276*
**RB** *Spann Otis* — «Nobody Knows» *Test 2211*
**PR** *Spooky Tooth* — «Ceremony» *A & M 4225*
**RJ** *Steig, Jeremy* — «This is» *Solid 18059*
**RS** *Steppenwolf* — «Monster» *Dun. S-50066*

**PS** *Stevens, Cat* — «Mona Boone Jackson» *A & M 4260*
**RS** *Stewart, Rod* — «Album» *Mer. 61 237*
**PN** *Supremes* — «Greatest Hits, W. D. Ross» *MO. S-702*
**PR** *Tangerine Dream*—«Outside looking in» *Main. 6116*
**RS** *Temptations* — «Psychadelic Shack» *Gor. S-947*
**RS** *Ten Years After* — «Cricklewood Green» *Deram 18038*
**RS** » » » — «Stonedhenged *Deram 18021*
**PR** *Three Dog Night* — «It ain't e asy» *Duh. S- 50078*
**RS** *Traffic* — «Trafic» *U. A. 6676*
**PP** *Triangle* — «Triangle» *PM 2 CO 62*
**PN** *Turner, Ike And Tina* — «Greatest hits» *Sup. 5295*
**PR** *Tyrannosaurus Rex* — «Unicorn» *Blue th, 7*
**PR** *Uriah Heep* *Mer. 61 294*
**RS** *Vanilla Fudge* — «Rock & Roll» *Atco. S-33-303*
**RS** *Velvet Undergroud* (69) *MGM S-4617*
**RB** *Watter, Muddy* — «Alfter the Rain» *Cadet CS-320*
**RB** *White, Josh* — «Best» (2) *Elek — 75008*
**RS** *Who* — «Live at Leeds» *Dec. 79 175*
**PR** » — «Tommy» (2) Dec. *DXSW-7205*
**PS** *Winter, Johnny* — «Progressive Blues» *Imper. 12431*
**PN** *Wonder, Stevie* — «Greatest Hits» *Tam — S 296*
**PR** *Yes* *At. S-8243*
**PS** *Young, Neil* — «*Horse*» *Rep. S-6349*
**PP** *Zappa, Frank* — «Hot rats» *Biz S-6356*
*Zappa-Ponty* — «King Kong» *Pac. 20172*

Siglas: *Rock Primitivo* **RP** — *Pop Negra* **PN**
*Rock Sincrético* **RS** — *Rhithm and Blues* **RB**
*Pop Song* **PS** — *Rock Jazz* **RJ**
*Psycadelic Rock* **PR** — *Pop Progressive* **PP**

## II PARTE

*De 1971 a fins de 1974, as obras primas da pop music de vanguarda; o espaço-tempo onde o rock atinge a suprema categoria musical. Ordem alfabética:*

*Alice Cooper* — «Muscic of love» *M 52623*
*Amon Düül II*—«Dance of the Lemmings» (2) *M 5356*
» » —«Carnival in Babylon» *UA 5586*
» » —«Vive la Trance» *UA LA 198-F*



*Amon Düül II* — «Wolf City» *UA LA 017-F*
*Atomic Rooster* — «A. R.» *Eleck 75074*
» » — «in hearing of» *Eleck 74109*
» » — «Death walks behind you» *Elek 74094*
*The Band* — «Moondog Matinee» *Cap. SW-1124*
» » — «Rock of Ages» (2) *Cap. Sabb-11045*
*Beck, Jeff Group* — «Rouogh & Ready» *Epic. KE-31 331*
*Black Sabbath* — «V. 4» *War 2602*
» » — «Sabbath, bloody Sabbath» *War 2695*
» » — «B. S.» *War S 1871*
*Bloomfield, Mike* — «Triumvirate» *Col. KC-3272*
*Bowie, David* — «Aladin Sane» *RCA LSP 4852*
» » — «Pin Ups» *RCA APL 0291*
*Buffalo Springfield* — «B. S.» (2) *AT 2-806*
*Burton, Gary* — «Good Vibes» *ATS 1570*
*Butterfiel Blues Band* — «Golden Butter» *Elek 7E-2005*
*Cactus* — «Ot n'Sweaty» *Atco 7011*
*Captain Beefheart & H. M. B.* — «Clear Spot» *Rep. 2115*
*Coptain Beefheart & H. M. B.* — «Spotlight Kid» *Rep. S 2050*
*Clapton Eric* — «Rainbow Concert» *RSO 877*
*Coryell, Larry* — «Fayriland» *Mega 51-5000*
» » — «Offering» *Van 79319*
*Davis, Miles* — «Jack Johnson» *Col. Kc-304455*
» » — «Live-Evil» (2) *Col. G-30954*
*Deep Purple* — «Gemini Suite» *War 2717*
» » — «Purple Passages» (2) *War 2644*
*Doors* — «Weird Scenes inside Gold Mine» *Elek 6001*
*Dylan, Bob* — «Planet Waves» *Elek 7E-1003*
*Emerson, Lake and Palmer* — «Trilogy» *TP-9903*
» » » » — «Brain Salad Surgery» *TP 66669*
*Family* — «Fearless» *VA. 5562*
*Faust* — «The Faust Tapes» *Virgin Reckords VC 501*
*Fleetwood Mac* — «Penguin» *Rep. 2138*
» » — «Future Games» *Rep. 6465*
*Free* — «Live» *A & M 4306*
*Genesis* — «Foxtrot» *Char 1058*
« — «Nursery Crime» *Char 1052*

| | |
|---|---|
| *Genesis* — «Trespass» | *ABC 816* |
| *Gentle Giant* — «Octopus» | *CT 32022* |
| » » — «Three Friends» | *CT 31649* |
| *Grand Funk Railroad* — «Mark, Don & Mel» (2) | *Cap. 8×AB-11042* |
| *Grand Funk Railroad* — «We're an American Bandy | *8×7-11278* |
| *Grateful Dead* — «Europe 72» (3) | *M&-2668* |
| » » — «In Wake of the Flood» | *GDO-1-8* |
| » » — «Best» | *M 82 764* |
| *Hawkwind* — «in Search of Space» | *UA-LA 001* |
| » — «Doremi Fa sol Latido» | *UA LA 5567* |
| » — «H.» | *UA-5519* |
| *Hendrix, Jimi* — «Rare H.» | *Trip 9500* |
| » » — «War Heroes» | *Trip 2103* |
| » » — «Roots of H.» | *Trip 9501* |
| *Incredible String Band* — «Relics» (2) | *Elek 74112* |
| *Jefferson Airplane* — «Early Flight Grunt» | *CYL-043* |
| » » — «Long John Silver» | *FKFPT 1007* |
| » » — «30 seconds Over W.» | *BFK 10147* |
| *Jethro Tull* — «Living in th Past» (2) | *Chrys 1035* |
| » » — «Passion Play» | *Chrys 1040* |
| » » — «thick As a Brick» | *Chrys 1003* |
| *John, Elton* — «Madman across the water» | *Uni 9320* |
| *Joplin, Janis* — «J. in Concert» | *C 2 A-31160* |
| » » — «Greatest Hits» | *CT-32168* |
| *King, Carole* — «Rhymes and Reassons» | *Ode 77016* |
| *King Crimson* — «Islands» | *AT 7212* |
| » » — «Starless & Bible Black» | *AT 7298* |
| *Lennon, John & Yoko Ond* — «Sometime NYC» | *4×AB-3392* |
| *Mahavishnu Orchestra* — «Byrds of Fire» | *CT-31996* |
| » » — «Beetween Nothingness and Ethernity» | *CT-32766* |
| *Mayall, Jonh* — «Mooving on» | *Pol 5036* |
| » » — «Thru the years» (2) | *L 5 7188* |
| *Mclaughlin, John* — «The Inner Mountain Flame» | *CT-30167* |
| *Miles, Buddy, Express* — «Booger Bear» | *CT-32694* |
| *Miller, Steve, Band* — «Anthology» (2) | *4×AB-11114* |



| | |
|---|---|
| *Mott The Hoople* — «Mott» | *CT-32425* |
| » » » — «The Hoople» | *PCT-32871* |
| *Move* — «Split ends» | *UA-5666* |
| *Pink Floyd* — «Dark side of the moon» | *4×W-11163* |
| » » — «Meddle» | *4×W-832* |
| » » — «Nice Pair» | *4×T-11257* |
| *Ponty, Jean-Luc*—«Electronic Connection» | *Pac. 20156* |
| *Quicksilver Messenger Service* — «Antology» | *4×2T-11165* |
| » » » » — «Comin-thru» | *4×W-1002* |
| *Reed, Lou* — c/ Velvet Underground | *Pride 0022* |
| » » — «Transformer» | *P&S-2095* |
| *Renaissance* — «Ashes are Burning» | *Cap. 11216* |
| » — «Prologue» | *Cap. Sov. 11116* |
| *Rolling Stones* — «Exile on Main» (2) | *Rol. 2900* |
| » » — «Goat's Head Soup» | *Rol. 2901* |
| *Roxy Music* — «For your Pleasure» | *War 2696* |
| » » — «Stranded» | *Atco 7045* |
| *Santana* — «Caravanserai» | *CT 31610* |
| *Sly and Family Stone* — «Fresh» | *GT-32134* |
| *Soft Machine* — «5» | *CT-31604* |
| » » — «6» | *Col. KC-32716* |
| » » — «7» (2) | *GA-32260* |
| *Ten Years After* — «Positive Vibrations» | *PTC-32581* |
| *Three Dog Night* — «Hard Labor» | *5023-50118V* |
| *Traffic* — «On the Road» | *4WX-9336* |
| *TyRannosaurus Rex* — «A Beginning» (2) | *A & M 3514* |
| *Uriah Heap* — «Live» (2) | *Mer. 52724* |
| » » — «Magicians Birthday» | *Mer. 1-652* |
| *Van Der Graaf Generator* — «Pawn Hearts» | *CAS 1051* |
| » » » » — «the Least» | *PH 6369 901* |
| *Velver Underground* — «Live» (2) | *SRM-2-7504* |
| *Weather Reaport* — «Sweetnighter» | *CT 32210* |
| *Who* — «Meaty Beaty» | *Dec. 79184* |
| » — «Quadrophenia» (2) | *MGA 10004* |
| *Williams, Tony, Lifetime* — «Emergency» | *Pol. 4065* |
| » » » — «Turn it over» | *Pol. 4021* |
| *Yes* — «Close to the Edge» | *At. 7244* |
| » — «Fragile» | *At-7211* |
| » — «Tales from Topographic Oceans» (2) | *At 908* |

*Yes* — «Yessongs» (3) *At. 100*
*Zappa, Frank* — «A-Pos-tro-Phe» *Disc. 2175*
» » — «Waka-Jawaka-Hot rats» *Biz. 2094*

Algumas novidades: Edgar Froese «Aqua»; *Can* «Soon over Babaluma»; *Tangerine Dream* «Poedra»; Rory Gallager «Irish tour' 74»; Zappa «Roxy an Elsewhere»; *Sparks* «Propaganda»-«Kimono my house»; Lou Reed «Berlin»; Peter Hammil «In Camera»; John Cale «Paris 1919»; «Bad Campany»; *Pretty Things* «Silk Torpedo»; Eric Clapton «416 Ocean Boulevard»; H. Hancock «Head Hunters»; Larry Coryell «11 th house»; Steve Miller «The Joker», etc....

---

*Importante:* Como referi, acho pouco interessante a literatura sobre pop: à parte o número 2 de Musique en Jeu — tesouro valioso da crítica sócio-musical do fenómeno da pop music e do psicadelismo..

Remeto necessariamente o leitor para esta revista citada.

Propositadamente *não existe* em *Rock/Trip* qualquer referência aos textos de Berio, Jean François Hirsch ou Denys Lemery — este meu livro é *absolutamente* alheio a qualquer escrita anterior sobre rock (em livros ou revistas). Aliás, não leio revistas pop.

O facto de Luciano Berio (um dos maiores génios da Musica Erudita Contemporânea) falar e comentar a pop e de Stockhausen ir editar um livro sobre o fenómeno rock/ /psicadelismo, são garantia da qualidade cultural destas realidades.



## 2

## PRODUTOS PSICADÉLICOS

Vou descrever agora as forças que estão por detrás da vida psicadélica.

São elementos da natureza, poderes maravilhosos, riquezas fantásticas que nos aparecem sob diversas formas: vegetais, gasosas, químicas, líquidas.

Está fora dos meus conhecimentos e do intuito deste livro abordar essas forças em perspectivas científicas da botânica, da teoria dos gases, da química ou da farmacologia.

Falarei delas, resumidamente, numa afeição poética: dizer os seus nomes, impressionismos fugazes, temores efémeros, sonhos inocentes, horrores ancestrais — ceder à magia que os domina e que domina quem os usa e usou.

Não pretendo ser completivo ou perfeito: vou falar do que pude saber em conversas, livros ou do que pude ver.

Longas jornadas que se passam desde há milhões de anos...

## 1. Drogas mágicas

Todos os povos, sem excepção, utilizam drogas: para fins medicinais ou para sortilégios de bruxaria. Para colmatar a nevrose do ócio ou para controlar outros seres humanos.

Nas antigas civilizações asiáticas, na Grécia, nas poções mágicas dos druidas, nas festas iniciativas da Austrália, nas orgias africanas, no quotidiano dos ameríndios... até ao alvorecer da cultura cristã.

Cada droga com finalidades sociais, políticas e filosóficas definidas.

Práticas rituais estranhas para o moralista europeu; usos étnicos que o colonialista desconhecia.

Vida, abraço com a Natureza; vida, loucura do homem; vida, delírios de prazer — carne, fumo, desvario [1].

Paraísos que viveram marginalmente à História dos Homens.

## 2. A Dormideira

Uma planta débil, sem cheiro, caule fino e verde, pétalas vermelhas — numa grande planície oriental [2].

Daí se extrai o ópio: o seu sonho é licoroso, penetrante, ondula como o imenso campo de papoilas, torna o homem susceptível, delicado e fresco até que um verão escaldante o queime: as pétalas caem, as folhas secam, o caule mirra.

A primavera talvez não volte à planície. O vento o dirá...

E o Oriente é vermelho.

## 3. A erva

Duma pequena semente nasce a canabis.

Em todos os continentes: moída, enrolada, seca, resina, misturada, a planta de beleza rara. Do seu pólen extrai-se o haxixe.

É pó de polén, óleo de pólen. Amassado com seiva, feito numa pasta mole e evanescente.

A erva, as folhas de cânhamo — marijuana. Outros nomes: liamba, black bombaim, maconha, boi, boi-cola, rosa manga, golden acapulco, merda, Kif, pot, grass, melow yellow...

Vegetal e só. O homem torna-se vegetal, o sangue é líquido bruto, os braços são ramos subtis.

Vegetal que se esfuma no pensamento que o invade na demência frenética.

Vegetal que é desejo.

---

(1) *O tráfico ilegal e clandestino das drogas é matéria da Criminologia. Como apontei o Direito e a Marginalidade têm sido irreconciliáveis, se bem que hoje procurem um acordo.*

(2) *Da maceração aquosa obtem-se o xandú-bola perfumada de ópio. O resíduo (dross) serve também para os opiofagistas. O láudano, vinho de ópio é universalmente celebrado. Diz a Enciclopédia Focus (artigo «estupefacientes»): um bom fumador chinês fuma 4 kg de ópio por ano. Não esquecer que 1/3 da população mundial é chinesa.*



## 4. Tabaco

O tabaco é industrializado.

Aprovou-o a Igreja, apoiou-o a República, controlou-o a burguesia.

Pulmões dilacerados, gestos habituais, nervos crispados.

É mercadoria: vende-se a troco do trabalho maldito dos escravos nas plantações.

Os negros, todos os negros, conhecem a sua história pelas mãos, pelos calos, pelas chagas do chicote, pela miséria.

Todos os burgueses também a conhecem; pela insónia, pelo desespero, pelo luxo, pela ostentação.

A nicotina é o veneno, é a droga do tabaco.

## 5. Os Fumos

A sua energia cinética: moléculas desordenadas, superfícies volúveis, movimentos insinuantes.

Penetrando nos pulmões.

Em forma de fumo: saindo dos cachimbos, dos charros, das boquilhas, inalações.

Outros gases: mais antiquados: até ao Séc. XIX: clorofórmio, benzina, amoníaco, éter, insenso...

O sujeito volatiliza-se rapidamente e os pulmões incham, a boca amarga de sabores exóticos.

Alegorias magníficas mas fúteis.

## 6. Álcool

A espuma das cervejas, o calor dos destilados, o rubor dos vinhos, o calor dos fermentos.

Milénios de prazer, em que os intestinos substituem o cérebro.

No Ocidente: a bebedeira é legalizada, substitui a alienação do psicadelismo.

Mas voltemos à história: biliões de litros efervescentes, dornas, lagares, pipas, garrafas, copos...

Vómito final.

---

(1) *A palavra haxixe vem do árabe «Achachim (assassino)». Tribo bárbara aliada dos cruzados que mastigava o haxixe.*

### 7. Cogumelos

A bomba atómica forma um cogumelo. É um fungo destruidor, radical, mortífero. O maior cogumelo que conhecemos.

Mas há outros: que nascem nos montes, nos troncos, nos buracos.

A sua forma caprichosa: mastiguemo-la. Destile-se o fungo.

O Peyotle, a mesca, a psicosibe mexicana, o humito, o jinsow weed da «hierba del diablo».

As vivências são atómicas: o cérebro é um grande cogumelo.

Invasão dos mais pequenos objectos.

O cosmos desintegra o pensamento, fundem-se numa abóbada monumental!

É dos povos ameríndios que sabemos este segredo.

### 8. Afrodisíacos

Vamos fazer amor.

Incentivemos o orgasmo, artificialmente. O frémito da carne que palpita. O grito do sexo.

São os afrodisíacos: chás, pastilhas, bálsamos, paus, pós.

A menopausa e a impotência idolatram-os.

Os falos e os grandes lábios vaginais, as línguas e os olhos-do-cú, as mãos e os peitos — todos ofegantes.

O cheiro a sexo é fortemente nauseabundo e pronunciado.

### 9. A velocidade

Desde sempre o homem tentou dominar o espaço e o Tempo através da velocidade.

O movimento acelera-se: com os «Speed» ou os «dopping».

O homem elouquece: o psíquico ultrapassa dimensionalmente o físico.

Há o desenlace, o desequilíbrio, a euforia pré-fabricada.

No desporto, na cama, no palco.

O homem procura vencer-(se) pela velocidade...



### 10. Alcalóides

Dante descreveu-nos o Inferno; e as Antigas Escrituras também.

Não o Inferno piroso da Senhora de Fátima (pleno de labaredas e queimaduras) mas um inferno que vem da natureza: telúrico, interior, convulso.

Os padres jesuitas, ignóbeis, davam as folhas de coca aos índios — mal calculando que era o que os índios preferiam contra a hóstia insípida e o recalcamento cristão.

O mundo evoluiu e os jesuitas desaparecem: o snif (inalação, invasão sagrada da pituitária), o injectar: nas veias tumefactas, na língua, no cú, nas pálpebras. Sempre para obter um prazer desconhecido.

É a maldição da cocaína.

Da heroína.

Da morfina [1].

Os alcalóides que escravizam os homens.

O prazer é deslumbrante e a prisão é esmagadora [2].

As agulhas que penetram o corpo, o líquido voluptuoso que corre no sangue. As seringas estirilizadas, ou não.

A submissão ao demónio.

O garrote que comprime os músculos.

Gestos malditos.

Furores dionisíacos.

O fim da picada...

### 11. Farmacopeia

A medicina desde sempre usou drogas.

O cidadão desde sempre a utilizou para fins marginais.

---

(1) *Diz a Enciclopédia Focus: artigo citado: «Apesar de tudo o ópio não tem efeitos graves: pelo menos entre a raça amarela, a raça mais prolífera e não parece acusar sinais de degenerescência.*

(2) *Diz a E. Focus (o. c.), sobre a mastigação de folhas de cocaína: «embora, produzam habituação, usadas moderadamente as folhas não apresentam perigo de gravidade».*

Os somníferos, os narcóticos, os pesticidas, os calmantes, os analgésicos [1].

Vendem-se nas farmácias: convidam à transgressão: seus nomes, seus rótulos: lipoperdur, optalidon, mandrax, profaminas, petidrin, socegon... entre tantos que fora do índice terapêutico se tornam elementos psicadélicos.

Os drogados são oportunistas: aguardam o lançamento de novo produto farmacêutico para dele extrairem delírios, sonhos, devaneios.

## 12. LSD

Por fim: o LSD.

A droga da era cibernética.

Diz-se existir já no centeio (cornelho) conhecido na Idade Média — Fungo muito aproveitado.

Bosh ou Santo Agostinho e visões paradisíacas de mundos fantásticos.

Mas aparecem nos E. U. A. como produto sintetizado: dietilamina do ácido licérgico, uma das aminas assimiláveis pelo corpo humano.

Fórmula tecnocrata: previsível pela duração, estatísticamente quantificada. Reduzida a uma partícula essencial. Divina nos seus efeitos.

O STP, sem semelhante.

Extremamente perigosa usada com imprudência.

Droga mais evoluída que o homem concebeu — que o transporta a zonas insondáveis donde pode voltar, sem habituação.

Seus nomes sagrados:

Orange califórnia, purple haze, white light, clear light, pink floyd, window pane, blak devil, crystal silence, tangerine dream, pingo, cristal, «proteína», «ácido», «hóstia», «pílula»;...

Partícula ínfima que concentra prazeres infinitos.

Extremamente irreconciliável com o ritmo de vida neo-realista, pequeno burguês.

Droga, numa só palavra, de ficção científica... de efeitos insuspeitáveis.

---

(1) *O caso de rapé: da aspiração ao espirro. A semiologia do prazer que um simples espirro provoca.*



## 13. Moral da história

O uso das drogas conduz a dois tipos de problemas:

Ou é um uso normalizado pelo hábito social (a coca nos Andes, o cânhamo no Norte de África, o álcool na Europa Vermelha, o ópio na Ásia) e deve ser observado por legislações de massa.

Ou é proibido e interdito e deve ser atingido por legislações particulares, mas conciliatórias com a liberdade individual.

Movimentos filosóficos-religiosos pacifistas e cuja finalidade é encontrar uma harmonia natural e interior no homem, têm sido uma belíssima lição para a psiquiatria-pidesca-policial--repressiva.

A mais importante destas comunidades espirituais é, sem dúvida, a do Guru Marahaji, onde transviados psicadélicos puderam reintegrar-se beatificamente.

A paz encontrada na livre espiritualidade reconduz a nevrose e a patologia (agressivas) para a normalidade existencial.

A psiquiatria burguesa e a polícia burguesa sendo repressivas (sua linguagem: terror e perseguição, punição e prisão) apenas agodizaram o problema da droga, sem, note-se, solucionar harmonicamente o facto.

A imprensa reaccionária e sensacionalista procura escandalizar e vender periódicos à custa da *droga;* originando apenas o reforçar da angústia pública.

O mundo maldito do psicadelismo diz respeito a este diálogo brutal entre a monstruosa repressão burguesa e a necessidade desesperada da fuga individual.

Os excessos destes confrontos são a beleza, e a vertigem (o medo e o prazer).

3

## BIBLIOGRAFIA
## SOBRE O PSICADELISMO

«La Poesie de la Beat Generation» — Denoel, Paris, 1965
Michel Lancelot: «Je veux regarder Dieux en Face». Abin Michel, 1968
Aldous Huxley: «Doors of Perception», Londres, 1954
» » «O Céu e o Inferno», Londres, 1956
» » «A Ilha», Califórnia, 1962
Jeff Nutall: The Bomb Culture, Paladin, Londres, 1970
William Hedgepath: «The alternative communal life in New America», Collier, U. S. A.
Andrex Kopkind: «Coming of age in Aquarius», Inc. 1969
Abbie Hoffman: «Woodstock Nation», Vintage book, New York
Peter Laurier: «Drogs, Medical, psychological, social» tacts, Penguin, 1967
Timothy Leary: «Politics of extasy», Putman
George Andrews: «le livre du Chanvre, L'experience psychique» Fayard, Paris
Mandala: «Essais sur l'experience Hallucinogène» Belford, 1969
» «Dossier LSD», Chahiers Soleil Noir
A. Desjardin: «Ashrams» — Palatine
Thomas Merton: «The Watters of Silence»
Roger J. Williams: «The Human Frontier»
Ruth Benedict: «Paterns of Culture»
Harold Steinour: «Exploration du monde inconnu»
Bucke: «Cosmic Consciousness», Nova Iorque, 1901
» «Do Psychedelic Drugs have religious implications?»
Roger Hein: «Agarics Hallucinojénes du Mévique»
A. Métraux: «Religions et Magies Indiennes d. A. du Sud, Gallinnard»
Masters et Houstov: «The Vivieties of Psychedelic experience», Nova Iorque
J. S. Slotkin: «Peyotl Religion», Glencoe Flee Press, 1956
J. J. Downing: «The Use and users of LSD 25», N. Y., Atherton, 1964

Reinaldo Ferreira: Memórias dum morfinómano
M. Kluver: «Mescal», Londres, 1928
Barnard: «The God in the Flowerpot» American Scholar, 1963
H. Michaux: «Miserable Miracle», Gallimard
Raymonde Becker: «Lérotisme d'en face», Bruxelas, 1964
» » «Bilan de la Psychologie des Profondeurs» Bruxelas, 1968
John Cashman: «LSD», Debates, Brasil
Walter Planck: «Journal of Religion and Health» 1966
Thimothy Leary: «Experience Psichedelic», University Books
Charles Duits: «Pays de l'éclairement» Denoel, Paris.
Alan Watts: «Matière à reflexion», Meditations
» » «Amours et Connaissance», Meditations
«Watcher on the Hills», Nova Iorque, H. & B, 1959
Ernst Junger: «Drogues, Aproches, ivresse», Idées
Carlos Castaneda «The techings of Don Juan: a Jaqui way of knowledge» Ballantine Books
«Voyage a Ixtian» Gallimard
«Voir» Gallimard
«Herbe du diable» Gallimard

NOTA: Um rol infinito de livros poderia aqui ser citado. Desde as obras de grandes antropólogos e etnólogos (Mauss, Metraux, Levy-Strauss, Malinowsky, M. Mead, Frazer, Leach, etc....) às literaturas fantásticas de ficção (Borges, De Quincey, Lovecraft, Poe, Leautreamont, etc...) toda uma série divergente de textos que abordam as fronteiras ou delimitam os territórios da experiência psicadélica.

Alguns livros aqui citados são metafisicos, alienados, anti--marxistas. A sua leitura interessa apenas como informação e exige uma crítica fortemente materialista.

A filosofia de Krishnamurti apresenta valores ontológicos primordiais do mundo psicadélico. Sua leitura impõe-se na periferia e como horizonte da vida idealista da pop.

Certos escritos de Paul Alexandrini (o melhor especialista da crítica pop) referem-se às relações entre a pop e o psicadelismo.



4

# ÍNDICE GERAL

Esta edição foi composta e impressa na Gráfica Firmeza com sede na Rua da Boavista, 302 — Porto, tendo ficado concluída a impressão em 9 de Junho de 1975

**ROCK / TRIP**

**Música pop e experiência psicadélica.**

**Este livro estabelece uma relação íntima entre o uso da droga e o rock.**

**Crítica e sociologia da música pop: definição de correntes e estudo das principais figuras.**

**Esboço estético, psicológico e histório-crítico do mundo psicadélico.**

**Inserção política e artística das duas realidades na cultura actual.**